الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulhağ - Tubirett -



كلية الآداب واللغات
Faculté des Lettres et des Langues

التخصّص: بلاغة ونقد الأدبي

الفرع: لغة وأدب عربي

حِجَاجِيَّةُ الاسْتِعَارَةِ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ
- دِيوَانُ الْمُتَنَبِّي أُنْمُوذَجاً -

بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطّالب: البشير عزّوزي

إشراف الدّكتور: رابح ملوك

لجنة المناقشة:

1- د/ بوعلام طهراوي.....أستاذ محاضر (أ)......(جامعة البويرة).............رئيساً

2- د/ رابح ملوك........أستاذ محاضر (أ)......(جامعة البويرة)..........مشرفاً ومقرّراً

3- د/ عبد المالك ضيف...أستاذ محاضر (أ)......(جامعة المسيلة).............ممتحناً

4- د/ بوعلي كحّال.....أستاذ محاضر (أ).......(جامعة البويرة).............ممتحناً

5- دة/ فيروز رشّام......أستاذة محاضرة (ب).....(جامعة البويرة).............ممتحناً

تاريخ المناقشة: 16جوان 2014م

السّنة الدّراسيّة: 2013/2014.

Site : www.univ-bouira.dz e-mail : info@univ-bouira.dz Tel : 026 93 98 15 Fax : 026 93 09 24

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات



قسم اللّغة والأدب العربي

Site : www.univ-bouira.dz e-mail : info@univ-bouira.dz Tel : 026 93 98 15 Fax : 026 93 09 24

إن المتامّل للنصوص الشّعريّة على اختلاف انواعها وتعدّد اغراضها يدرك انها طافحة بمعالم الجمال، مليئة بأسرار البيان، ولئن كان الأوّل يدرك بالحسّ أو الذّوق، فإنّ الثّاني لا يدرك إلاّ بمعرفة أسرار اللّغة وقوانين الخطاب، وكذا المعرفة الموسوعيّة بالمحيط والعالم.

ولقد درج الدّارسون على النّظر إلى الخطاب الأدبي على أنّه لا يتّسع لأكثر من مجرّد الإمتاع والتّسلية الفكريّة والعاطفيّة التي تصنعها اللّغة ، وذلك لأنّ نظريّة الفنّ بصفة عامّة عند العرب لا تشمل إلاّ فنّاً واحداً هو الأدب، لهذا اقتصر أغلب الدّارسين العرب على تضخيم عبقريّة الإبداع اللغويّة في النّصوص الشّعرية العربيّة، واهملوا كثيرا من الجوانب المتعلقة باهداف هذه النصوص وابعادها وغاياتها، كيف لا وأغلب الشّعراء كانوا من أصحاب العقول السّليمة والمنازل الرّفيعة .

من هنا أردت أن ألحق بركب الذين سلكوا طريقاً مغايراً في النّظر إلى النّصّ الأدبي، هذا الطّريق الذي يجمع بين الترّاث والحداثة، ويوظّف النّظريات اللّسانية الحديثة، والأفكار النّقدية المعاصرة والمفاهيم البلاغيّة القديمة، وهذا بغرض الكشف عن خبايا الترّاث وإمكانياته وأسراره، وطاقاته الإبداعيّة اللاّ متناهية، واخترت من مفاهيم البلاغة مفهوم الاستعارة ناظراً إليه من خلال النّظريّة الحجاجيّة المعاصرة باعتبارها آلية حواريّة تداوليّة وتواصليّة تسهم في خدمة النّصوص بأبعادها المختلفة.

إنّ الحجاج على حداثة التوجّه إليه وكثرة الإقبال عليه، لم ينل حظّه من الدّراسات المتخصّصة في البحوث العربيّة، لا سيما ما يتعلق باستعمالات اللغة العربيّة، وابعادها الجماليّة التي لا شكّ انها تصدر عن نيّة حجاجيّة وإقناعيّة من طرف المرسل نحو المتلقّي.

كما أنّ الحجاج يعتبر شتىّ طرق الكلام أدوات حجاجيّة، ترمي إلى التّأثير في المتلقّي، فلا يمكن أن يخلو خطاب من هدف يرمي إليه المرسل، وخاصّة عند الجنوح إلى الأساليب اللّغويّة المتميّزة النّابعة عن طبائع المرسل المتوجّهة إلى أحاسيس المتلقّي، فأساليب الزّخرفة والزّينة التي اعتبرت عند كثير من المتقدّمين زخرفاً لا حاجة إليه، وتصنّعاً لا طائل من ورائه، أصبحت من خلال النّظريّة الحجاجيّة المعاصرة من أهم المقوّمات الحجاجيّة والإقناعيّة. وأهمّ ما نعنيه من ذلك الاستعارة بمختلف أشكالها وأنواعها فبالإضافة إلى كونها اداة زخرفة وعنوان بيان فإنّها تحوي من الإيحاء والغموض ما يجعل المتلقي يشارك في الخطاب، ويسعى إلى فكّ ذلك بطريقته الخاصّة، كما أنّ للحجاج ارتباطاً وثيقاً بالغموض الذي هو الخاصيّة المميّزة للشّعر بلا منازع، ومردّ هذا إلى أنّ الأقاويل الشّعريّة مبنيّة أساساً على التّخييل الذي يجمع فيه الشّاعر بين الغائب والحاضر والحيّ والجماد، والإنسان والحيوان، والمطيّة الذّلول لتحقيق ذلك الاستعارة بشتىّ أنواعها، لتتحوّل

من أداة للتّخييل ووسيلة للإطراب إلى آلية حجاجيّة تسخّر في خدمة الاستراتيجيّة الخطابية، بل من أهمّ وسائل الإقناع، فهي تسعى إلى دعوة المرسل إليه إلى التّعاون مع المرسل من أجل إنتاج الخطاب عن طريق ملء فراغه والجمع بين متناقضاته، من هنا صارت الاستعارة صاحبة الحظّ الأوفر والنّصيب الأكبر في الدّراسات الحجاجيّة المعاصرة، حيث اتّجهت إليها أقلام الباحثين الشّرقيّين منهم والغربيّين، متجاوزين النّظرة الضّيّقة القديمة داعين إلى تفسير أوسع.كما نال المتلقّي حظّا كبيراً من الاهتمام في خضمّ هذه الدّعوة بوصفه مكمّل الخطاب، حيث اشترطوا فيه كفاءات خاصّة تسمح له بالوصول إلى تأويلها وفهم معانيها، فيستجمع كفاءاته التّفسيريّةويحرّك طاقاته التّخييليّة، خاصّة عند الجمع بين المتباعدَين أو المتناقضَين.

بناءً على هذا أردت أن أُبرز أهمّ الأبعاد الحجاجيّة للاستعارة، وكذا دورها في العمليّة الإبلاغيّة التّواصليّة، واخترت ديوان أبي الطّيّب المتنبيّ مجالاً للتّطبيق لأنيّ رأيت شعره يحوي من سمات الحجاج ما يجعله كفيلاً بتحقيق غاية بحثنا والوصول إلى مرادنا،وممّا جعل شعر المتنبيّ يحمل هذه الصّفة كثرةُ الخصوم والمعاندين، وتهم الحاقدين والمغرضين من الشعراء والسّياسيّين، فكان شعره قذائف ردّ ورسائل جذ، وهذا ما جعله حقلاً ثريّا لكثير من الدّراسات الحديثة، وخاصّة الحجاجيّة منها.

ومن المعروف عن شعر المتنبيّ أنّه ليس في الدّنيا شعر شغل النّاس كما فعل، فهو خصومة النّقاد واللّغويّين على تعاقب الزّمان وتوالي الأيّام، فلطالما أسهر الخلق بأبيات تعدّدت معانيها وتباينت مراميها، ليصير من أكثر النّصوص العربيّة دراسة بعد القرآن الكريم والحديث الشّريف، غير أنّ أغلب هذه الدّراسات تدور في حلقة واحدة؛ كنسبه وشخصيّته الفريدة وعلاقته مع الملوك والامراء، وكذا مدائحه التي سار بها الرّكبان وغنّاها الزّمان، دون أن ننسى حكمه التي صارت دليل الأديب وعون الخطيب ومؤنس الحبيب، وفي خضمّ هذه الدّراسات أُهملت جوانب في غاية الأهمّية، من ذلك لغته التي تحدّى بتراكيبها واوزانها اللّغويّين، وحيرّ بمعانيها وبيانها البلاغيّين.

من هنا صار البحث في ديوان المتنبيّ أمراً في غاية الصّعوبة، غير أنّ ثغرتنا التي نلج من خلالها عالم هذه الدّراسات هي النّظريات اللّغويّة المعاصرة التي تعتبر من أهمّ وسائل الكشف عن إبداعيّة النّصوص العربيّة الخالدة.

وحاولت من خلال هذا البحث أنّ أجيب عن كثير من التّساؤلات، أهمّها:

- ما هي أهمّ آليات الحجاج في الشّعر العربي؟
- ما هي مكانة الاستعارة في عالم الشّعر؟

- ما هي أهمّ الدّراسات المعاصرة التي احتفت بالخاصيّة الحجاجيّة للاستعارة؟
- ما هي أهمّ المصادر التي اتّكأ عليها المتنبي في بناء استعاراته؟
- كيف تحقّق الاستعارة الإقناع من خلال الدّيوان؟

للإجابة عن هذه التّساؤلات، قسّمت البحث حسب الخطّة التّالية والتي كانت تذيب ما تجمّع لديّ من مادّة علميّة، فانتظم عقد البحث فيما يلي:

- **فصل تمهيديّ** حول ظاهرة الحجاج في الشّعر العربيّ، وبعض آلياته؛ تناولت فيه قضيّة إثبات ظاهرة الحجاج في الشّعر العربيّ، وذلك عن طريق عرض موجز لتطوّر الحجاج بين تضييق القدماء وتوسّع المحدثين، حيث انتهيت إلى أنّ الشّعر العربيّ يزخر بمختلف آليات الحجاج. ثمّ **فصلٌ أوّل** خصّصته للحديث عن النّظريّة الحجاجيّة للاستعارة، ويضمّ المباحث التّالية: **(البلاغة والحجاج)**: ويتناول هذا المبحث العلاقة الوطيدة بين البلاغة والحجاج، وكذا بعض الآليات البلاغيّة الحجاجيّة؛ ثمّ **(الحاجة إلى الاستعارة)**: ويعرض هذا المبحث حاجة اللّغة بصفة عامّة إلى الاستعمال الاستعاريّ، ثمّ تخصيص لغة الشّعر التي هي أحوج اللّغات إلى الاستعارة؛ وبعده **(حجاجيّة الاستعارة في الدّراسات القديمة)**: مثّلنا للدّراسات القديمة بنماذج من البلاغة اليونانيّة والبلاغة العربيّة القديمة، حيث كان هدفنا إثبات الأصول العريقة لحجاجيّة الاستعارة؛ ثمّ **(حجاجيّة الاستعارة في الدّراسات المعاصرة)**: حيث بدأنا هذا المبحث بالحديث عن حاجة الفلسفة إلى البلاغة بصفة عامّة و إلى الاستعارة بصفة خاصّة، ثمّ الدّراسات البلاغيّة والنّقدية الجديدة التي أكّدت الدّور الكبير للاستعارة في تقوية الخطاب وإقناع المتلقّي، وبعد هذا العرض النّظري يأتي **الفصل التطبيقيّ الذي** كان ديوان المتنبي فضاءه الرّحب، حيث يضمّ المباحث التّالية: **(الصّورة التجريبيّة وعلاقتها بحياة المتنبّي)** ويتناول هذا المبحث عالم المتنبي الذي استقى منه صوره؛ هذه الصّور التي تعبّر عن نظرة خاصة من طرف الشّاعر نحو العالم الذي يعيش فيه؛ ثمّ **(الصّورة الثّقافيّة وعلاقتها بتكوين المتنبّي)**: يتناول هذا المبحث الجوانب الدّينية والعربيّة التي بنى منها المتنبي صوره، حيث أثبتنا من خلاله الثّقافة الواسعة التي تميّز بها أبي الطيّب؛ وبعد هذا **(حجاجيّة الاستعارة في الدّيوان)**: ويُظهر هذا المبحث القوّة الحجاجية للاستعارة، من خلال استخراج بعض الاستعارات ثمّ إظهار أدوارها الحجاجيّة حسب تنوّع الأغراض التي تسخّر لخدمتها. وفي الأخير **خاتمة** تضمّ أهمّ النّتائج التي أفضى إليها البحث.

وأشير إلى أنّ هذا البحث ليس أوّل محاولة في هذا الموضوع وإنّما سبقته دراسات أهمّها: (الاستعارة الحجاجيّة بين أرسطو وشايم بيرلمان) لمحمّد الولي؛ و (حجاجيّة الاستعارة والمجاز) لحسن المودن؛ وكذلك (أساليب الحجاج في البلاغة العربيّة) لمحمّد الواسطي، إلّا أنّ هذه الدّراسات تفتقر إلى الجانب التّطبيقيّ الذي يعدّ من أهمّ مرتكزات النّظريّة. وهذا ما حاولت أن أركّز عليه من خلال هذا البحث.

أمّا عن أهمّ المراجع التي اعتمدت عليها في إنجاز هذا البحث فقد كان ديوان المتنبّي دعامة البحث والأنموذج المختار، كما كان كتاب (الحجاج: مفهومه ومجالاته) من إعداد حافظ إسماعيل علوي أهمّ سند لي في إنجاز هذا بحث، وهذا الكتاب الذي يتكوّن من خمسة أجزاء يعدّ بحقّ مكتبة يعوّل عليها كلّ باحث في الحجاج، ثمّ كتاب (البلاغة وتحليل الخطاب) لحسن خالفي، إذ تناول الاستعارة بمختلف جوانبها الحديثة وهذا يعدّ من صميم ما يرمي إليه البحث.

أمّا المنهج الذي أراه مناسباً لهذه الدّراسة فهو المنهج الوصفيّ التّحليليّ. غير أنّي لاقيت صعوبات في إنجاز هذا البحث أذكر منها: سعة المدوّنة وكثرة الاستعارات، ممّا جعلني أختار منها ما أراه من خصوصيّة المتنبّي، من ذلك أيضاً غزارة المادّة العلميّة وكثرة الحقول المعرفيّة التي تناولت الاستعارة، ممّا جعل الفصل بين هذه الحقول أمراً يستوجب العناء، لكنّني استطعت تجاوز هذه الصّعاب بفضل نصائح الأستاذ المشرف الدّكتور: رابح ملوك الذي أخذت وقته وأثقلت كاهله، فله منّي جزيل الشّكر وخالص الامتنان، وأدامه اللّه شمعة تحرق نفسها لتضيء درب الطّالبين.

مــدخلٌ:

خَاصِّيةالحِجـاجُ في الشِّــعْرِ العَــــــــربيّ

خاصيّة الحجاج في الشّعر العربي:

الشّعر أعظم من أن يحدّ وأوسع من أن يحُصر، والدّليل على ذلك تمنّعه عن إغراءات القدماء الذين يحاولون تعريفه، ويسعون جاهدين لوضع حدّ له، وكأنّهم يتعاملون مع ظاهرة لا تستجيب لسعيهم ولا تلبيّ رغباتهم، ولا تحقّق ما ينتظرون من هذا الفنّ أداءه وكأنّ الشّعر ممّا لا يحيط به المعرفة ولا تؤدّيه الصّفة كما يقولون.

وعلى هذا فإنّ تعريف الشّعر تعريفاً جامعاً غير يسير لأنّ« كلمة الشّعر إذا أطلقت أثارت في النّفوس معاني مختلفة حسب دراستهم، وميولا تهم وتطلعاتهم؛ فالعروضيون أو اللفظيون عامّة يفهمون من هذا اللّفظ صورته الظاهرة في الوزن والقافية، اللذَيْن يميّزانه من النّثر، و المناطقة يرون فيه وسيلة مؤثّرة تبعث في النّفوس انفعالاً ما، فنظروا بذلك إلى ناحيته المعنويّة. على أنّ الأدباء أنفسهم انصرفوا إلى وصف الشّعر وإطرائه دون العناية بحدّه حدّاً جامعاً كما يقول المناطقة،»[1] هؤلاء الذين يجعلونه في أدنى سلّم المنطق لكونه يعتمد في جوهره على التّخييل وإثارة الانفعالات.

وعلى هذا الأساس فإنّنا ننتهي في غالب الأحيان إلى تعريفات متّفقة حينا ومختلفة أحيانا أخرى، وهذا نتيجة التّأثّر بمجالات معرفية بعيدة عن مسلك الشّعر، قائمة على غير أصوله، مؤسسة على غير طرائقه، ممّا أنتج لنا كمّاً هائلاً من التعريفات المتواترة إلىحدّ التّسليم، دون أن تتعرّض إلى دقّة تأمّل، ولا صحة تحليل، و لا عمق دراسة .

ومن هذه المسلّمات أنّ «مسلك الشّعر غير مسلك العقل لا يخاطب في المتلقي غير عاطفته ولا يحرّك فيه إلاّ أحاسيسه بل لا يصوّر من العالم إلاّ ما يطرب، فيحصل الامتاع ويتأكّد الإلذاذ دون أن يكون للعقل دور في حصول الامتاع أو الالذاذ .»[2]

وهكذا ترسّخت الفكرة التي تربط الشّعر بالتّخييل وتجعله الخاصية التي بها يعرف وإليها يرجع في المُنطلق والمنتهى هذه الخاصية التي عُدّت في الآن نفسه مناورة لعقل المخاطب وتلاعباً بعواطفه، بل تجاوز الأمر هذا الحدّ إلى القول بأنّ "أعذب الشّعر أكذبه"، هذه العبارة التي لا أساس لها من الصّحّة، ولا نصيب لها من الحقّ، بل لا تحتاج إلى ردّ، لكونها تخلو من الصرامة والجدّ، ومحال ان يكون الكذب مدعاة للذّة إلاّ

---

[1]- أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة1973، ص296

[2]- سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم من الجاهلية حتّى القرن الثّاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن2008، ص49

لذوي العقول المختلّة، والنّفوس المعتلّة، أمّا «الفكرة المشتملة على كذب سخيف مجوج، فقد يستعذبا الذّهن لطرافتها ،ولكن تمجّها الذّوق والحسّ المرهف العارف بألوان الجمال لسخافتها ومجافاتها للحقيقة مجافاة واسعة المسافة.»[1]

وكم من الشّعر ما يصوّر الواقع الملموس أجمل تصوير، بحركته وسكونه، وحلوه ومرّه، وجماله وقبحه، و كم من واقع أجمل وأكمل من الخيالىو من الشّعر ما يعبرّ عن القضايا الفكرية بطريقة سهلة يقبلها الفكر و يرتضيها العقل، ومن الشّعر ما يجمع مسائل العلوم، ومعالي الأخلاق وسير العظماء، فيصوغها بألفاظ عذبة، وعبارات واضحة ودقة متناهية، ومن الشّعر ما يتوجه إلى المشاعر والامال بمقدّمات صادقة تهوي بكلكلها على معسكر الباطل والكذب والتّلفيق فتدكّ أركانه وتفضح مستوره، ومن الشّعر ما يروم الحقيقة بالخيال، فيضخّمها لتكبر في عيون الناس، وتترسّخ في اذهانهم، وتقوم في نفوسهم، وتثبت في عقولهم، «وليس في جميع الأمم أمّة أوتيت من صّحة العقيدة وبلاغة اللّسان وسلامة العقل مثلما أوتيت أمّة العرب، تفضيلاً من الله. »[2]

لذا لم نجد مُنشغلاً بالشّعر إلاّ وهو من أصحاب الفطر السليمة والعقول المستقيمة ؛ فارس مغوار أو قائد جبّار، أو مادح عالم بطبائع الملوك وخبايا السياسة، أو حكيم عارف بأسرار الحياة، ومنافع البلاد والعباد، أو واصف متفنّن في قوانين الفنّ وألوان الجمال، أو عالم خبير بالحقيقة مدرك للشّريعة، أو زاهد ترك الفانية وراءه، وأقبل على الباقية يحثّ الخطى إليها، ويحدو الركّب المقبلين عليها.

وعلى الرّغم من هذا فقد أُبعد الشّعر عن حدود العقل، وقُلّل من شأنه وشأن الخيال، الذي إن حدّثنا عن فاعليّته فإنّها «لا تنحصر في مجرّد الاستعادة الآلية لمدركات حسّية مرتبطة بزمان أو مكان بعينه بل تمتدّ إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميّزاً في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة.»[3]

---

[1]- عبد الرّحمن حبنّكة الميداني، **البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها**، ج1،الدّار الشّامية، ط1، بيروت 1996، ص 55.

[2]- طه عبد الرّحمان، **تجديد المنهج في تقويم التّراث**، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب 1994، ص252.

[3]– جابر عصفور، **الصورة الفنيّة في التّراث النّقي والبلاغي عند العرب**، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت2003، ص15.

وإذا ما تخلّى الشّعر عن الخيال وفرّط فيه، وقام على المعاني العقلية والحقائق المنطقية وأفرط فيها خلع رداء الشّعر وارتدى ثوب الخطابة؛ التي لا تروم تحقيق التّخييل وإنّما غايتها الإقناع، متوسّلة بالاستدلال والبرهان. ولهذا كان جُلُّ النّقد قائماً على الانطباع والعاطفة، بعيداً عن المنطق نافيًا للعقل.

وعلى هذا المبدإ سار النّقد زمنًا طويلاً، رغم ما يصادفنا من عظماء في تاريخ الأدب والنّقد، إلاّ أنهم ظلّوا أوفياء لتلك النّظرة القاصرة لهذا الشّعر الذي لطالما عدّوه المجال الأوسع والفضاء الأرحب والمعين الذي لا ينضب.

إنّ الشاعر _ حسب هذه الفكرة _ متى انبرى إلى الذّود عن فكرة أو الدّفاع عن قضية أو نشر لمذهب أو فخر بأمّة، صار دائراً في فلك الخطابة بعيدًا عن فضاء الشاعرية، وما تحمله هذه الفكرة في طيّاتها هو وجوب التّفريق بين الأجناس الأدبيّة خاصة بين الشّعر والخطابة الذّين كانا منتشرين عند العرب في ذلك الوقت، في حين أنّ تاريخ الأدب والعلوم القائمة عليه والمشتغلة به قديماً وحديثاً يشهدان على إمكان تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض، و من ذلك ما يكون بين الشّعر والخطابة مثلاً، «فمن الخطباء من يكون شاعرًا أو يكون إذا حدّث أو وصف أو احتجّ مفوّهاً بيّناً، وربّما كان خطيباً فقط، وبيّن اللّسان فقط، ومن يجمع بين الشّعر والخطابة قليل.»[1] وقد عقد مؤتمرٌ حول قضية تداخل الأجناس الأدبية فيه أمثلة كثيرة عن هذه القضيّة.[2]

على هذا سار القدماء؛ شعر قائم على التخييل، بعيد عن العقل وعن الاستدلال وضروب القياس، ومتى تطبّع بالحجاج وتلوّن بفنون الجدل سُلب معاني الشاعرية وارتدى ثوب الخطب، مما يجعل القول بأنّ الشعر قد يقوم على الحجاج والجدال ويستدعي فنون القياس وطرائق الاستدلال خطيئة لا بد لها من تكفير، وقضيّة كبرى تستحقّ التفسير و تستوجب التبرير.

1- أبو عمر الجاحظ، **البيان والتّبيين**، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت دت، ص45.

2 _ تداخل الأجناس الأدبية، مؤتمر النّقد الدولي الثّاني عشر 22_24 تموز 2008، جامعة اليرموك، الأردن، الذي ضمّ مداخلات حول **تداخل الأجناس الأدبية في القديم والحديث**، وبالأخص مداخلة بعنوان (تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العربية) لعبد المالك بومنجل الذي أثبت تداخل عدد من الأجناس الأدبية في القصيدة العربية، وأهمّ هذه الأجناس: الخطبة، الرّسالة، القصّة، المسرحية، وفي الوقت الرّاهن قصيدة النّثر التي أرست التّلاحم بين الجنسين، وقد طبعت أعمال هذا الملتقى في مجلّدين كبيرين، تحت إشراف: نبيل حدّاد و محمّد درابسة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2009.

و مردّ هذا إلى أمرين هامّين:

أوّلهما: تضييق القدماء لمفهوم الحجاج و ميادينه وآلياته.

و ثانيهما: النظرة القاصرة للشّعر من جهة، والتّحامل على الخيال من جهة أخرى.

1–الحجاج بين تضييق القدماء و توسّع المحدثين:

أ: تضييق القدماء لمفهوم الحجاج:

لقد أقرّ العلماء بأنّ الحجاج علم من العلوم له آلياته وطرائقه وبنياته وأساليبه؛ به تعرف الحقيقة، وتحفظ الشّريعة، و به ينشر المذهب وتصان الطريقة ولهذا عدّ بحقّ «من أرفع العلوم قدراً، وأعظمها شأناً لأنّه السّبيل إلى معرفة الاستدلال وتمييز الحقّ من المحال، ولو لا تصحيح الوضع من الجدل لما قامت حجّة ولا اتّضحت محَجّة ولا عُلم الصّحيح من السّقيم ولا المعوجّ من المستقيم.»[1] كيف لا وهو المعرفة الصّارمة الدّقيقة بقواعد الاستدلال وطرائق الاحتجاج وضروب الحجج، باعتبار الحجج هي الدّليل والبرهان، «فالحجاج هو العلم الاستدلالي الضروري لصلاح المعاش والمعاد.»[2]

من هنا اتضحت أهمّية الحجاج في كونه آلة التّفريق بين أنواع الخير كلّه وأنواع الشّر كلّه، وما ينضوي تحتهما من المتناقضات والأضداد. كالصّراع الخالد بين الحقّ و الباطل، والفناء والبقاء الذي عليه مدار الكون ومن أجله جاء الدّين.وكيف لا يحوز الحجاج هذه الأهمية ويتبوأ هذه المنزلة في أمّة دبّ فيها الخلاف وشاعت فيها الفرقة ومزّقتها كثرة الفرق، وأوهنها تنوع المذاهب وتشتّت الأهواء .

وعلى الرّغم من هذا فإنهم لم يجاوزوا النظر إليه على انه «يقوم على تقديم الحجج والأدلّة المؤدّية إلى نتيجة معّينة، كما أنّه يتمثّل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب.»[3] ولقد أجمعوا على انحصاره في ثلاثة ميادين متأثّرين باليونان وخاصّة بأرسطو، وهذه الميادين هي: الرياضة ومناظرة الجمهور، والعلوم النّظرية، وفي هذا التّضييق إهمال لكثير من الفنون؛ وعلى رأسها الشّعر الذي نفوا عنه نفياً قاطعاً الجدالَ والمحاجّةَ، فهو في نظرهم لا يقوم على حجج أو مقدّمات تفضي إلى نتيجة، فالشّعر إذن «بعيد عن عملية

[1] - أبو الوليد الباجي، **المنهاج في ترتيب الحجاج**، تحقيق عبد المجيد التركي، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت1987، ص10.

[2] - سامية الدّريدي، **الحجاج في الشّعر العربي القديم** ، ص ص 52_53.

[3] - أبو بكر العزّاوي، **اللّغة والحجاج** ، العمدة في الطّبع ، ط1، الدار البيضاء، المغرب2006، ص 16.

الاستدلال العقلي الذي من شأنه أن يؤدّي بالأذهان إلى التّسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن يزيد في درجة ذلك التّسليم،»[1] ممّا يجعل الشّعر في أدنى دركات ترتيب الأقاويل.

إنّ الحجاج في نظر القدماء لا يخرج عن اعتماد الاستدلال العقلي، ممّا يجعل منه مجالاً ضيّقاً، وآلةً قاصرة، وقد رأينا كيف انحصر في ثلاثة ميادين؛ فكانت النّظرة ضيّقة في مفهوم الحجاج وميادينه والأدهى من ذلك كلّه تضييق آلياته، وحصرها في الاستدلال العقلي.

ب: توسع المحدثين في مفهوم الحجاج وآلياته:

يشهد العالم التفاتة كبيرة إلى موضوع الحجاج في سائر اللّغات، ممّا أدّى إلى انفجار كبير في النّظريّات والمفاهيم المتعلّقة به، بدءًا من تحديد مفهومه وتوسيع مجالاته، وتنويع أدواته وآلياته، ليصبح النّص الحجاجيّ نصّاً إنسانيّاً يجمع بين كلّ المعارف لتحقيق تواصل ناجح.

– الطّاقات الحجاجيّة للّغة:

إنّ الواقع يشهد على أنّ الحجاج قد يكون لغويّاً خالصاً ، يستغل الأدوات اللغويّة وينوّع فيها، كحروف الإضراب، وأدوات الاستثناء وأساليب الأمر والنّهي وغيرها، وهذا باعتبار الحجاج ينبع من اللّغة، وخاصيّة كامنة فيها فيتشبّع به نسيج النّص، وتصبح الاقوال تحمل في طيّاتها افعالا، ممّا يؤكّد احتواء اللغة للأساليب الإقناعية والتواصلية، وعلى هذا قامت نظرية جديدة في الحجاج، هي (نظرية الحجاج في اللغة) .

والحجاج كما هو معلوم لا يزال يتفضّل علينا بالنّظريات ويخلق المفاهيم، ولا عجب في ذلك «فقد تجدّد اليوم الاهتمام بالمراتب الحجاجية بتجدّد الدّراسات الخطابية، تداوليات أو تحليليات أوسيميائيات.»[2]

وممّا أفرزه هذا الاهتمام المتجدّد بالحجاج؛ هذه النّظرية اللغوية الحجاجية التي تبرز طاقات اللّغة الهامّة؛ تواصلية كانت أم إبلاغية أم تأثيرية ممّا يُسخّر كلّه لأغراض حجاجية.

وإذا كانت هذه النّظرية الحديثة تهتمّ بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يمتلكها المتكلم ويستغلّها بقصد التأثير، فمن المسلّم به أن تعارض مع كثير من التصوّرات والنظريّات الحجاجية الكلاسيكية

---

[1]- شكري المبخوت، **نظرية الحجاج في اللّغة ، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، إشراف حمادي صمود، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس دت، ص59.

[2]- طه عبد الرّحمن، **اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي**، المركز الثّقافي العربي،ط1، الدار البيضاء، المغرب1998، ص229.

التي تعُدّ مجال الحجاج منتمياً إلى البلاغة الكلاسيكية (أرسطو)، أو البلاغة الحديثة (برلمان)، أو منتمياً إلى المنطق الطّبيعي (ماري جان بورال ،...).[1]

وكان هذا التّحوّل نتيجة السّعي الحثيث إلى اكتشاف منطق اللغة، الذي يقضي بأنّ اللغة تحمل بصفة ذاتية و جوهرية وظيفة حجاجية أي أنّ هذه الوظيفة مؤشر لها في بنية الأقوال نفسها، وفي المعنى، وكلّ الظواهر الصّوتية والصّرفية والمعجمية والتّركيبية والدّلالية.[2]

وتقوم هذه النّظرية على ثلاثة مبادئ هي:[3]

1 - الوظيفة الأساسية للّغة هي الحجاج .

2-المكوّن الحجاجي في المعنى أساسي والمكوّن الإخباري ثانوي.

3- عدم الفصل بين الدلاليات والتداوليات والدّعوة إلى فرضية (التداوليات المندمجة).

وقد اهتم ديكرو وتلامذته في هذا الإطار بالكثير من الظّواهر الحجاجية اللّغوية المتمثّلة أساساً في الرّوابط والعوامل.

إن اتساع مفهوم الحجاج إلى شمول هذه النظرية يؤدّي فعلا إلى تهافت النظرية التي تنفي الحجاج عن الشعر، وذلك لسبب بسيط مداره على أنّ «الأقاويل الشّعرية لغويّة أساساً، ولغة الشّعر قادرة على احتضان الحجاج وإجرائه على صفات وطرائق مختلفة.»[4]

ويمكن القول أنّ كلّ ناطق قادرٌ على الحجاج، ولو لم يكن ذا ثقافة أو معرفة، والحقّ أن قدرة الإنسان المتخصّص في مجال معرفي محدّد ما تفوق قدرة الإنسان العادي الذي ليس له مذهب في الحياة، ولا معرفة بسيطة بأساليب الحجاج. وهنا تظهر قيمة الشّعراء الذين هم أبلغ النّاس في الكلام، وأدراهم بمذاهبه وأحواله، بل هم أعرف الناس بالحياة، وأعمقهم غوراً في طلاسم الأرواح وأسرار النّفوس.

---

[1]- أبو بكر العزّاوي ، اللّغة والحجاج ، ص 14

[2]- المرجع نفسه، ص 8.

[3]- أبو بكر العزّاوي، نحو مقاربة حجاجية للاستعارة، مجلّة المناظرة ، العدد 4، ماي، 1991، ص79.

[4]- سامية الدّريدي ، الحجاج في الشّعر العربي القديم ، ص 56.

و الشّعراء هم الوحيدون الذين يجعلوننا نقف على جوهر نفوسنا حين نصغي إليهم بأرواحنا وقلوبنا، إنّهم الوحيدون الذين يستطيعون أن يعودوا بنا إلى صور طفولتنا الأولى، وإلى جذورنا التي تمثّل حقيقتنا في المُنطلق والمُنتهى، إنهم الوحيدون الذين ياخذوننا معهم إلى ابعد مدى في النفس والرّوح.

ولهذا كلّه كان على الشّعراء أن يعمدوا إلى اللّغة كاشفين عن كينونتها أوّلاً، ثمّ عن الطريقة التي يتواصلون بها معنا ثانياً.[1]

وبعد هذا ألن تكون لغة الشّعر أنفذ من غيرها مهما تعدّدت أساليبها، واختلفت طرائقها وتنوّعت آلياتها؟، ولا تعجب من هذه فقد عرفنا قديماً أنّ :

«الشِّعْرَ دِيوَانُ الْعَرَبْ   وَكَــمْ أَتَـــى مِنْ أَرَبْ
رِوَايَةُ الأَشْـــــعَارِ   تَكْسُو الأَدِيبَ العَارِي
وَتَرْفَعُ الوَضِـيعَــا   وَتُـكْرِمُ الشَّـــفِيعَــا
وَتُنْجِـحُ المَــآرِبَا   وَتُـصْلِحُ المَـــعَائِبَا
وَتُطْرِبُ الإِخْـــوَانَا   وَتُـذْهِـبُ الأَحــــزَانَا
وَتُنْعِشُ العُشَّــــاقَا   وَتُـؤْنِسُ المُـشْـــتَاقَا
وَتَنْسَخُ الأَحْـــقَادَا   وَتُـثْـبِـتُ الـــوِدَادَا
وَتُقْدِمُ الجَـــبَانَا   وَتعْطِفُ الغَضْـبَانَـا
فَقُـمْ لَهُ مُهْـــتَمًا   وَاحْفَظْـهُ حِفْظًا جـمّاً»[2]

فالشّعر يملك من الأسرار ويحوي من المواهب «ما تعطف به القلوب النّافرة، ويؤنس القلوب المستوحشة، وتلين به العريكة الأبية ويبلغ به الحاجة وتقام به الحجة.»[3]

من هنا يتبيّن ما تحوزه لغة الشّعر من اهميّة في كونها من اهم أدوات الحجاج، بل هي حجاج في جوهرها، فكيف غفل عن هذا القدماء العظماء النّبهاء؟ رغم ما قضوه من عمر في خدمة اللّغة بمختلف فروعها وشتّى

[1] - ينظر: أحمد الطّريسي، النّص الشعري بين الرّؤية البيانية والرؤية الإشارية الدّار المصرية السّعودية ،لقاهرة 2004 ، ص ص 8_9.

[2] - أحمد بن عليّ بن شرف، نغمة الأغاني في عشرة الإخوان، ضمن مجموعة متون في الآداب والرّقائق، دار المستقبل، ط1، القاهرة 2005 ، ص ص 156_157.

[3] - أبو هلال العسكري ، كتاب الصّناعتين ، تحقيق: محمّد علي البجاوي و محمّد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية ، ط1، بيروت1986، ص 51.

فنونها واعتبروا الشّعر من أهم مصادرها، فاعتنوا به حفظًا و تدوينًا، و دراسة ونقدًا، لكن خادمًا بذلك كلّه اللّغة وحدها، مقعّدين ومدلّلين.

– الغموض ودوره الحجاجي:

لقد أفضى الاهتمام المتجدّد بالحجاج وآلياته إلى اكتشاف آليات وخواص تبدو في بادئ أمرها أبعد ما تكون من الحجاج، بل هي مدار دعوى إبعاد الحجاج عن الشّعر ونفي العقلانية منه. ونقصد هنا خاصية الالتباس و الغموض، هذه الخاصية التي رفضها القدماء رفضاً قاطعاً واعتبروها مغالطةً للمفاهيم، وتلاعباً بالأهواء، ومناورةً للعقول.

لقد أثبتت البحوث المعاصرة في النّظرية الحجاجية أنّ الحجاج يقوم بصفة أساسية على ظاهرة الالتباس، وأنّ الغموض يشكّل مناخاً ملائماً وتربة خصبةً للحجاج، فـ«حقيقة الحجاج لا تقوم على مجرّد العلاقة الاستدلالية بين جانبين اثنين، لأنّ هذه العلاقة على بالغ أهمّيّتها في الظفر بالصّواب لا تسمح بإمكان التّقلّب في الوظيفة ... فماهية الحجاج تقوم في كونه ينطوي على قدر من الالتباس في الوظيفة، هذا الالتباس الذي لا نجد له نظيراً في غيره من طرق الاستدلال، و لو لا تضمّن الحجاج لهذا الالتباس لما تميّزت طريقته عن طريق البرهان، فهذا الالتباس هو الفاصل بين الحجاج و البرهان.»[1] وقد قرّرنا سابقاً بأن الغموض هو الصّفة المميّزة للشّعر بلا منازع، فنحن إذاً إزاء أداة حجاجية هي من صميم الشّعر، وإن تعدّدت ألفاظها من لبسٍ وغموضٍ وخيالٍ وغيرها.

كما أبرزت الكشوفات العلمية الحديثة أهمّيّة الخيال وفاعليّته في إدراك حقائق الأشياء، كما أثبتت أنّ كلّ مستويات التّفكير البشري، ومختلف العلوم والنّظريات لا تتخلّص أبداً من الهالة التّخييليّة بالكامل، كما أنّ كلّ عقلانية وكلّ نظام منطقي يحملان في طيّاتهما أوهامهما الخاصّة .

والحقّ أنّ طريق الحقيقة مليء بالغموض محفوف بالأوهام، وإذا كان الحجاج يروم الوصول إلى تلك الحقيقة فعليه أن يتمرّغ في ظلمات اللّبس وغياهب الخيال، حتّى يسطع عليه نور الصوّاب، وتنجلي عنه ظلمة الشكّ والأوهام .

ومردّ هذا إلى أنّ الغموض من مسلّمات الخطاب الطبيعي، فـ«اللّغة الطبيعية أصل لكلّ غموض دلالي، ومجال لكلّ انزياح لساني، وعليه سيكون الأمر معقّدا وعسير الفهم في العملية الحجاجية، أو قل إنّ الحجاج

[1] - طه عبد الرّحمن ، اللّسان والميزان ، ص ص 229_230.

أصل لكلّ التباس وعلى الرّغم من التقّيد بالآليات والأدوات والتّقنيات التي يعتمدها الحجاج لتشكيل القول، فإن المجال يبقى مفتوحا امام مهارة المتكلم في فنّ القول لإظهار كفاءته الإبداعية، لكي يصل بسهولة إلى إفهام الآخر وتقريبه من أطروحاته حتىّ يتسرب إلى ذهنه وعواطفه وعقله، بغية إقناعه والتّأثير عليه.»[1] وعلى المتكلّم أن يكون عالماً بالألفاظ التي تحتمل تأويلات مختلفة سواء اللفظ المتعدّد الدّلالات ، أو الألفاظ المتعدّدة الدّالة على معنى واحد، أو اللفظ الذي يصعب تحديد معناه تحديداً دقيقاً. و على هذا «فالالتباس ليس نقصاً في اللغة الطّبيعيّة، بل هو مزيّة فيها؛ يكسبها الطّواعية الكافية لجعلها تستجيب لأغراض التّبليغ التي لا تحصى.»[2]

ولا يهدف المتكّلم -وفق هذه الخاصّية- إلى إقناع المتلقّي و كفى، و إنّما يهدف كذلك إلى إشراكه في عملية التخاطب متبعًا القواعد التالية:[3]

1- على المتكلّم أن يتجنّب إظهار ما هو مشترك من المعارف لئلا يقع في فضل القول ونفله.

2- على المستمع أن يبحث عن الأسباب الخطابية التي دعت المتكلّم إلى قول ما قال وصوغه بالشّكل الذي جاء عليه، لأنّ أفعال العقلاء تصان عن العبث.

3- على المستمع أن يكمّل استدلال المتكّلم فهو مطالب بأن يبذل الوسع في استحضار كل العناصر الضرورية لإقامة صحّة هذا الاستدلال، ملتزماً في ذلك روح التّعاون التي يجب أن تقوم بين المتخاطبين.

كما أنّ طيّ بعض المعارف عن ذهن المخاطب أدعى لقبول الرأي من طرفه مما لو ذكرت صراحة، بل قد يكون التصريح بها مدعاة لقيام الجدل ونشوء الخلاف بين المتخاطبين.

وفي هذا استفزازٌ للمتلقّي وتحريكٌ لعقله واستثارةٌ لعواطفه، فالعبارة إذا اقتصرت على ظاهرها جاءت عادية أو عارضة في القول يمرّها المستمع صريحة كما أتت، دون تدبّر فيما له اقتضت، امّا إذا حملت في طياتها الإيغال والإغراب والترّميز، فإنها تقرع سمعه، وتحوّل الامر عليه، وتحرّك آليات الفهم والتّأويل لديه، وفي خضم هذا «يشعر المتلقّي بغربة أمام النّص، ونقصد بالغربة شعوره باستحالة الفهم أو إدراك مقصد النّص ودلالاته. ينشأ هذا الواقع عن تضاعف ثغرات النّص التي على القارئ أن يملأها كلّما تقدّم في القراءة .»[4]

---

[1] - عبد السلام عشير ، **عندما نتواصل نغيّر** (**مقاربة تداولية معرفية لآليات الحجاج**) ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب2006 ، ص131 .

[2] - طه عبد الرحمن، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب2000، ص99.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 108.

[4] - محمّد خطّابي، **لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب2006، ص327.

وعلى المتلقّي أن يتحلّى بكفاءات خاصّة تسمح له بتأويل الإشارات وتفكيك الرّموز، ومن ثَمّ إدراك المقاصد، ومن هنا يكون التّأويل ممّا تذوقه لذيذةً عاقبته، فيصيب الأمرين معاً؛ الإقناع و الإلذاذ، ممّا يَبعُد تحقيقه لو كان الكلام ظاهراً صريحاً إذ «التّخييل إذعان والتّصديق إذعان، لكنّ التّخييل إذعان للتّعجّب والالتذاذ بنفس القول والتّصديق إذعان لقبول أنّ الشّيء على ما قيل عليه، والتصديقات محصورة ومتناهية، أمّا التّخييلات فلا تعدّ ولا تحصى.»[1]

وإذا كان الغموض من مسلّمات الخطاب الطّبيعي فإنّ الشّاعر يتخذه كذلك انعكاساً لغموض الوجود، وغموض الرّوح، وكذا الغموض الذي يكتنف العلاقة القائمة بينهما،كما يتّخذه وجهاً من وجوه معاناته إزاء هذا الغموض. فهو حين يؤسس العلاقة بين الدّال والمدلول يباشر في شعره خروجاً عن المعهود من اللّغة فيتجاوز المألوف من الألفاظ إلى المنسيِّ منها، فيؤسّس علاقة فريدة بين الألفاظ و معانيها وبين الدّوال ومدلولاتها، «وهذا لا يعني أنّ القول الشّعري المخيّل يعدِل عن السّنن اللّغوية عدولاً تامّاً، بل يظل مشدوداً إليها، لكأنّه يتنازعه أمران متناقضان؛ أوّلهما: تجاوز الواقع تجاوزاً تامّاً، فيكون الإلغاز. والثّاني: الانشداد إلى الواقع بقرائن تُبعد الشّعر عن الغموض والإبهام، وأشكال الهذيان.»[2]

لذا كان لزامًا ألاّ تتساوى كل النّصوص الشّعريّة في درجة حضور التّخييل فيها، أو أنّ هذا الأخير تتساوى بنياته وتتماثل أساليبه، وتتوحّد وظائفه.

إنّ الخطاب الشّعري على الرّغم من كونه يخاطب العاطفة والوجدان، وينشد إثارة الانفعال إلاّ أنه مع ذلك يتوجّه إلى الفكر، ويوظّف تقنيات البرهنة والاستدلال على أحكام و دلالات يروم الإقناع بها بعد أن يكون قد خيّلها في النّفس انطلاقا من أساليب خاصّة تنسجم مع طبيعة الشّعر الجمالية وخصائصه الإيحائية. فالشّاعر يبني خيالاته من المحسوس ولا يمكن له بحال أن يتخلّص منه، "فهو منشأ الخيال وحيث لا يوجد حسّ لا يوجد تخييل."[3] وإذا وظّف التّخييل الرّموز الطبيعية والحسّيّة المترسّخة في متخيّل الإنسان، فإنّ ذلك يكون عنصراً مؤثّراً في حمله على الانسياق وراء أحكام المتكلّم وآرائه والتّسليم بصحّتها أو الرّسوخ في اعتقادها .

---

[1] - ابن سينا،كتاب الشّفا، نقلاً عن: عبد السّلام عشير، **عندما نتواصل نغيّر**، ص 121.

[2] - سامية الدّريدي، **الحجاج في الشّعر العربي القديم**، ص 65.

[3] - جابر عصفور، الصّورة الفنّية، ص 37.

وعلى هذا الأساس لا بدّ للشّعر أن يلبس ثوب الإقناع مدبّجاً بحُلل الخيال، إذ الخيال يعجز وحده عن تحقيق ماهية الشّعر، ولا بدّ له أن يعضّد بالإقناع، الذي لا منأى عن حضوره في الشّعر، يقول حازم القرطاجنيّ : «وقد تقدّم أنّ التّخييل قوام المعاني الشّعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية، واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشّعرية سائغ إذا كان على وجه الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أنّ التّخييل سائغ في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع، وإنّما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيراً فيما تقوم به الأخرى لأنّ الغرض في الصّناعتين واحد؛ وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام في النّفوس بمحلّ القبول لتتأثّر بمقتضاه.»[1]

إنّ هذا النّص يحمل في ثناياه التّسليم بإمكان تداخل جنسي الخطابة والشّعر وهذا ممّا قرّرناه سابقاً كما يوضح أن الرّجل كان يدرك تمام الإدراك ضرورة تطعيم الشّعر بأفنان الإقناع ربطا بين عالم الخيال وعالم الحقيقة، لئلا يجمح الخيال عن عقال المعقول، فتصاب العقول بالذّهول.

لقد بات جليّا أنّ الشّعر في جوهره عملية تخييلية ينبغي أن تتمّ في رعاية العقل، كأن الشّاعر يأخذ من الخيال والوهم مادته ثم يعرضها على العقل ويترك له وحده مسؤولية التّصرّف فيها، وبممارسة العقل لدوره في ضبط عمليّة التّخييل عند الشّاعر وتوجيهها، فإنّه يمكن للشّاعر أن يؤثّر في القوّة المتخيلة لدى المتلقّي، ومن ثمّ ينتهي الأمر به إلى اتخّاذ وقفة سلوكية خاصّة تتجلّى في فعل أو انفعال، قادته إليه مخيّلته التي تأثّرت بالتّخييل الشّعري واستجابت له.[2]

ومن هنا تتّضح الطّاقات الحجاجية التي يمتلكها الخيال الذي يعدّ الخاصية المميّزة للشّعر، غير أنّ هذا الخيال يجب أن يعدّل؛ وهذا بارتقائه عن فضل القول ونفله، وعن اللّغو والهذيان الذي لا طائل من ورائه، ولا ترجى منه فائدة. ثمّ بعده عن اللّغة القاموسية الموضوعة للتّعبير عن الحقائق والأفكار البعيدة عن الفنّ والابتكار.

- التّجارب والمعارف الخاصّة:

هذا بالنّسبة للشّعر الذي يعتمد على الأقاويل التّخييلية ويرمي بكامل ثقله عليها، ومن الثابت في العقول والقائم في النّفوس أنّ للشعر أنواعاً وأغراضاً، تختلف اختلافاً كبيراً في حضور التّخييل فيها زيادة ونقصاً؛ بل وانعداماً في بعض الأحيان .

[1] حازم القرطاجنيّ ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمّد الحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت 1986، ص 361.

[2] - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشّعر، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة 1978، ص 65.

فالشّعر التعليميّ (لذي يمجّد الفضائل الدّينية أو الخلقية ويدعو إليها كمذهب أبي العتاهيّة ... ولكن رد هذا النّوع إلى الشّعر الغنائي الذي يصوّر شعور الفرد وحبّه للخير وبغضه للشّرّ، أو غيرته على الأمم والشّعوب أن تشوّه بالنّقائض)[1] وتنغمس في الرذائل، وتضرب الصّفح عن الفضائل، (فنحن إذا درسنا حكم المتنبيّ مثلاً، وجدناها ظاهرة عاطفية لانها ثمرة تجارب كثيرة، وشعور صادق بآثار الحياة، وحقائقها وأسرارها، وهي لذلك حرية أن تحرّك عقولهم، وتستثير عواطفهم وتحملهم على التّفكير والتّأمّل في شؤون الدّنيا)[2]؛ كقوله:[3]

إِذَا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وَقَدْ قَدَرُوا   أَلاَّ تُفَارِقَهُمْ فَـالرَّاحِلُـــونَ هُمُ
شرُّ البِلاَدِ مَكَانٌ لاَ صَدِيقَ بِهِ   وَشَرُّ مَا يَكْسِـبُ الإِنْسَانَ مَا يَصِـمُ

فالشّاعر الحكيم يصّور تجاربه مع الأيام، وتقلّبه في محن الحياة، ويرسلها زفرات، ويبعثها دروسًا، يسير بها الرّكبان على مرّ الزّمان .

وهذا الشّعر يملك من الآليات الحجاجية ما يحمل المتلقّي على السّعي وراء الأفكار والمعتقدات والتسليم بها ومن تمّ حفظها و روايتها، ومن هذه الآليات الحجاجية الآليات اللّغوية التي مرّت بنا سابقاً، وأكثرها استعمالاً الأمر والنّهي بصيغة افعل أو لا تفعل، (اللّتان تحملان معنىلدّعوة إمّا إلى الفعل أو التّرك، ومن ثمة تبدوا صلتهما بالحجاج وثيقة لانهما يهدفان إلى توجيه المتلقي إلى سلوكمعيّن تحدّده أطروحات الشّاعر.)[4]

وهناك أسلوب آخر يسلكه الشّاعر لإقناع المخاطب يتمثّل في صوغ التجارب الخاصّة التي تظهر جليّاً أن الشّاعر حنّكته الأيام وعَصَرته الأحداث، ممّا يدفع بالقارئ إلى بذل الجهد للتّعلّم من هذه التّجارب، والإفادة منها، وقد رأينا بعض التجارب صارت مثل الأمثال، لا تخلو منها كتب القصّاصين ولا مصادر المؤرّخين.

كما قد يستخدم الشّاعر بعض المفاهيم من معارف اخرى يدعم بها رايه، ويؤيّد بها قوله؛ كالفلك والكيمياء وعلم الأحياء، والتّاريخ والأيّام والسّياسة والفلسفةوالنّفس والدّين ممّا يؤكّد أن الشّعراء أعرف النّاس بالحياة وأدراهم بقوانين الكون، وأسرار الوجود.

1- ينظر: أحمد الشّايب، **أصول النّقد الأدبي**، ص 309.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 299.
3- أبو الطّيب المتنبيّ ، **الديوان**، تقديم وشرح، محمّد راجي كنّاس، كتابنا للنّشر، لبنان د ت، ص 239.
4- ينظر: سامية الدريدي، **الحجاج في الشّعر العربي القديم**، ص149 .

هذا ما يفرض على النّفوس الانقياد و الإذعان و التّسليم، ويهب للقصيدة الخلود والهيبة والرّفعة و الرّهبة.

2_ فعل القصيدة في المتلقّي فردًا أو جماعةً (خلود القصيدة):

تبوّأ الشعر العربي المكانة السّامية والدّرجة الرفيعة وعدّ من ثوابت الأمّة العربية في القديم والحديث، وهذا راجع إلى أثره على النّفوس علت مراتبها أو انخفضت، وعلى العقول ضاقت مداركها أو اتّسعت ولقد رأينا كيف أنّ الشّاعر يجمع معارفه وتجاربه ولغته وخياله ليبثّها إلى المتلقّين الذين يترقّبون قصائده وينتظرون فرائده، لتقع في نفوسهم قبل حوافظهم وتتمكّن في عقولهم وتخامر ألبابهم. وهذا ما جعل العرب القدماء، يجلّون الشّعر والشّاعر، و «يعتقدون أن لكلّ شاعر شيطاناً يوحي إليه بشعره»[1]، فلقد كان للشّعر تأثير على النّفوس لا تستطيع الإفلات منه، بل يجبرها على الاستماع والاقتناع.

ومن هنا أقرّ القدماء بسلطة الشّعر والاحتفاء به وبأصحابه وما الاستعاذة من فتنة القول إلاّ إقرار صحيح بسلطة الشّعر وقدرة صاحبه الحِجاجية بحيث يصوّر الحقّ في صورة الباطل والباطل في صورة الحقّ. وقد ينبري للخصلة الحسنة فيقبّحها في عيون النّاس، وينبري للخصلة الذّميمة فيحسّنها للنّاس فلا يرون في فعلها بأساً.[2] وهذا الأثر البالغ للشّعر في النّفوس يجعلها تنصاع له انصياعاً وتتبعه طوعاً أو كرهاً، ولنا في فعل القصيدة في المتلقين ثلاثة أمثلة؛ الأوّلان الأثر على الفرد و الثّالث الأثر على الجماعة .

وهذه الاخبار تحمل في طيّاتها سلطة الشّعر على النّفوس وقدرته على توجيه المتلقّي نحو غاية رسمها الشّاعر باللّغة والصّورة والإيقاع وأرساها في نصّه لبنة ونظّم عقدها وأحسن سبكها . فالخبر الأول: يقول فيه الجاحظ «ومن قدر الشّعر وموقعه في النفع والضّر أنّ ليلى بنت النّضر بن حارث بن كلدة لمّا عرضت للنّبي صلى الله عليه وسلّم وهو يطوف بالبيت واستوقفته وجذبت رداءه حتى انكشف منكبه وأنشدته شعرها بعد مقتل أبيها فقال الرّسول صلّى الله عليه وسلّم" لو كنت سمعت شعرها ما قتلته.»[3]

والخبر الثّاني ورد في قوله «تزوّج شيخ من الأعراب جارية من رهطه وطمع أن تلد له غلاماً ، فولدت له جارية فهجرها وهجر منزلها ، وصار يأوي إلى غير منزلها، فمرّ بخبائها بعد حول وإذا هي ترقّص بنيّتها منه وتقول:

1- حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، ط12، لبنان1987، ص59.

2- ينظر: سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم ، ص69.

3- الجاحظ : البيان والتّبيين، ج4، ص ص 43_44.

أمَاـلأبي حمـزة لا يـأتينا   يظلّ في البيت الذي يلينا

غضبان أنْلا نلد البنينا   تالله ما ذلك في أيـدينا

وإنما نأخذُ ما أُعْطِيـنا

فلمّا سمع الأبيات مرّ الشيخ نحوهما حتّى ولج عليهما الخباء، وقبل بنيّتها وقال:ظلمتكما وربّ الكعبة.»[1]

وأمّا الخبر الثّالث فيورده صاحب (مروج الذهب ومعادن الجوهر) يقول متحدّثًا عن الكُمَيت شاعر الشّيعة «ونمى قول الكميت في النّزارية واليمانية فافتخرت نزار على اليمن، وافتخرت اليمن على نزاو وأدّى كلّ فريق بما له من المناقب، وتحزّبت النّاس وثارت العصبية في البدو والحضر، فنتج بذلك أمر مروان بن محمّد الجعدي وتعصّبه لقومه من نزار على اليمن وانحراف اليمن عنه إلى الدّعوة العبّاسية وتغلغل الأمر إلى انتقال الدّولة عن بني أميّة إلى بني هاشم. »[2]

هذه الأخبار الثلاثة تبرز جليّا الآثار البالغة التي تركتها على المتلقّين، فالخبر الأوّل نجحت فيه الشّاعرة في تغيير رأي النّبي صلّى الله عليه وسلّم، وأنّ شعرها هذا لو قيل قبل قتل أبيها لأنقذه من حكم القتل. وأمّا الخبر الثاني الذي ردّت فيه المرسِلةُ قضية الذّكران والإناث إلى الله تبارك و تعالى، فهو وحده يهب الإناث والذكور أقساماً بين النّاس كأقسام الرّزق والمعاش، وما الأرحام إلاّ أوعية تعطي الذي وهبها الوهّاب. ممّا جعل الشيخَ المتلقّي المؤمنَ بحكمة الله وعدله يرجع عن هجرانه ويقرّ بظلمه.

وأمّا عن الخبر الثّالث الذي جرّ سلاسل آثاره على الجماعة فقلّب العقائد وشحذ الهمم وغيرّ طابع الدّولة من الأموية إلى العبّاسية الهاشمية مما يعطي للشّعر قدرة سياسية عظيمة تغيرّ مجرى التّاريخ حسب إرادة الشّاعر واستجابة لعقائده وإرضاءً لأهوائه.

إن هذه الأخبار وغيرها ممّا تضيق به كتب التّاريخ والأيام تبرز ما حوى الشّعر من نتائج خطيرة غيرّت مجرى التّاريخ، وحوّلت فكر الأمة، ورفعت أقواماً وخفضت آخرين، ودكّت أحزابًا وخلّدت أحزابًا، وأرست عقيدة وأنست أخرى، ومن هذه القصائد ما يردّد إلى اليوم فيسحَر القلوب، ويملك العقول، ممّا يجعل الشّعر يسمو على لزّمن، ويستحقّ أن يوصف بأنّه نصّ إنسانيّ مستقبليّ دائماً، ممّا يؤهّل القصيدة لبناء زمنها المنفصل عن زمن التاريخ.»[3]

---

[1] - الجاحظ، المصدر السّابق، ج ن، ص ص47_48.

[2] - المسعودي، مروج الذّهب ومعادن الجوهر، تحقيق: شارل بلاّ، بيروت 1973، ج4، ص70.

[3] - قصي الحسين ، النّقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2010، ص120.

فيغدو العقل البشريّ قد أنتج نصوصاً خالدة بمعانيها المتجدّدة، فكم من نصّ سجّل مقروئيّة عبر العصور وفي كلّ مرّة كان يمنح معانيَ جديدة ومعه حياة جديدة، فالكاتب الذي يوقّع القصيدة بروحه ويسقيها بدمه ويحقّق حينها وفاته، يعلم ميلاد سلطة جديدة داخل مملكة اللّغة هي سلطة النّصّ.[1]

فيصبح الشّعر بعد هذا معينا لا ينضب، ونبعا لا يجف، وسجلا حافلا، وسحرا متجددا، ممّا يبعده ومرسلّه عن البراءة، ويؤكد تعدّديّة الشّعر التي تقتضي الإلذاذ المفضي إلى التّوجيه والإقناع وإثارة الانفعال، فالنّص الشعري الخالد لم يكن ذا وظيفة شعرية واحدة،بل تعدّدت وظائفه وستظل تتعدّد بخلوده مع التغيّر الدّائم للسّياقات والأحداث والفكر والمعتقدات.

خلاصة المدخل:

نخلص في نهاية هذا المدخل إلى نتائج أهمّها :

1_ تضييق القدماء مفهوم الحجاج ، وإقصاء الشّعر من ميادينه.

2_ حصر أدوات الحجاج في الاستدلال العقلي ، ومن ثم إبعاد الشّعر الذي يقوم _ في نظرهم – على التّخييل ومخاطبة العواطف بدل العقول من دائرة الحجاج .

3_رفض بعض القدماء تداخل الأجناس الأدبية خاصّة الشّعر والخطابة.

4_ توسيع المحدثين لمفهوم الحجاج وميادينه وآلياته ، ممّا أدّى إلى اكتشاف آليات جديدة؛ لغوية ومعرفية وتداولية وبلاغية وتخييلّية .

5_ إثبات دعوى الحجاج في الشّعر العربي.

6_ يزخر الشّعر بمعظم آليات الحجاج على اختلاف في درجاتها وأساليبها.

7_ يحوز التّخييل أهمّية كبرى في الإقناع والتّأثير ، وإشراك المتلقّي في إنتاج الخطاب تحقيقاً لمبدإ التّعاون.

8_ الحجاج قائم على الالتباس والغموض، ويجد فيه مجالاً رحباً وتربةً خصبةً.

وتأسيساً على الخاصية المميّزة للشّعر وهي الخيال، يمكن إثبات دعوى الحجاج في الشّعر حسب القضية التّالية:

---

[1]- ينظر: حسن خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، ط1، بيروت-لبنان، 2011، ص 135

_ الشّعر مبنيّ على التّخييل والغموض أساسًا.
_ الغموض من مسلّمات الخطاب الطبيعي.
- الحجاج قائم على الالتباس والغموض .

_ يتمتّع الشّعر بخاصّيّة الحجاج ويزخر بمختلف آلياته.

وسنعود في الفصل الأوّل إلى مختلف آليات **الحجاج البلاغيّة** التي يزخر بها الشّعر العربي، وسنتناولها **بالتّفصيل والتّمثيل** من ديوان المتنبي كأنموذج من الشّعر العربي، **خاصّة** ما يتعلق بالية التّخييل التي سنعرف انها قائمة على المجاز الذي تعدّ الاستعارة أهمّ علاقاته، وأدلّ ضروبه على ماهية الحجاج.

الفصل الأوّل:

حجاجيّة الاستعارة في الدّراسات العربيّة والغربيّة

1- البلاغة والحجاج والحاجة إلى الاستعارة:

- البلاغة والحجاج:

تعوّل النّظريّة الحجاجيّة على البلاغة وترى فيها طاقات عظيمة، إلى حدّ اعتبارها حجاجاً في حدّ ذ اا، أو يمكن القول بأنّ «وراء كلّ حجاج بلاغة، والعكس صحيح، لأنّ مدار ذلك هو الإغراء والاستغواء قصد الإمتاع والإقناع»[1] لذلك حازت الفنون البلاغيّة بصفة عامّة والصّور بصفة خاصّة أهمّية بالغة في شتّى الخطابات، وهذا من خلال تحققاتها الاسلوبيّة في النصوص الحجاجيّة على اختلاف انواعها، وقد استلهمت بعض ملامح حجاجها من بلاغة الشّعر والخطابة، غير أنّ الحجاج البلاغيّ يتفاوت حسب أنواع النّصوص فيكون قصداً في النّصوص الشّعريّة والخطابيّة، أمّا عن النّصوص الأخرى فيكون عرضيّاً، وبعبارة أدقّ يتولّد الحجاج في النّصوص الشّعريّة من بلاغة كثيفة تفرضها الحاجة إلى الخيال الذي يحقّقه التّنويع في الصّور[2].

من هنا اتّضحت أهمّية البلاغة في تحقيق الحجاج في سائر الخطابات الإنسانيّة، سواءً أكانت البلاغة مقصودةً مستغلّة في عمليّة الحجاج، أم كانت عرضيّة تزيد في القوّة الإقناعيّة والتّأثيريّة للخطاب، وهذا ما ترجم التّوجّه العجيب إلى البلاغة لاستكناه ما فيها من أساليب تأثيريّة وأدوات إقناعيّة، ولقد اشتهرت أساليب بلاغيّة عديدة تحوي طاقات حجاجيّة معتبرة، إلى درجة تسميتها بالاستدلال الحجاجي في البلاغة العربيّة، وأشهرها:

1- حسن التّعليل:

يعتبر حسن التّعليل من الأساليب البلاغيّة التي تتجلّى فيها القدرة على الخلق والإبداع، حيث «يدّعي في الصّفة الثّابتة للشّيء أنّه إنّما كان لعلّة يضعها الشّاعر ويختلقها، إمّا لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح، أو تعظيم أمر من الأمور.»[3]

---

[1] - حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي "عناصر استقصاء نظري"، ضمن كتاب (الحجاج مفهومه ومجالاته)، إعداد وتقديم: حافظ إسماعيل علوي، ج3، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010، ص 45.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، ط1، جدّة 1991، ص ص 277-278.

ويعرّفه الجرجاني في موضع آخر من الكتاب نفسه بقوله «وهو أن يكون للمعنى من المعاني أو الفعل من الأفعال علّة مشهورة من طريق العادات والطّباع، ثمّ يجيء الشّاعر فيمنع أن تكون لتلك المعروفة، ويضع له علّة أخرى.»[1]

فالشّاعر يروم إثبات الحقيقة بالخيال، ومكمن السّرّ في حجاجيّة هذا الأسلوب أنّه «يحوي اختلاف العلة وادّعاءها والتلطف بها حتّى تكون مناسبة تلائم الوصف، وهو امر يحتاج إلى رهافة الحسّ ودقّة النّظر، ولا يدركه إلاّ من له تصرّف في دقائق المعاني.»[2]

وهذا الأسلوب كثير في ديوان المتنبيّ، من ذلك قوله:[3]

سَفَكَ الدِّمَاءَ بِجُودِهِ لاَ بَأْسِهِ   كَرَماً لأَنَّ الطَّيْرَ بَعْضُ عِيَالِهِ

إنّ العلة التي اتى بها الشاعر تخالف ما كان ينتظره المتلقي، فالذي يقتل الأعداء إمّا يردّ كيدهم أو يريد أرضهم وديارهم وأموالهم وهذه الحجّة التي تؤكّد شجاعة الممدوح، يحتجّ بها المتنبّي كذلك بجود الممدوح الذي وصل إلى الطّيور الكاسرة التي تتغذّى على أجساد العبيد والممدوح في نظر المتنبيّ لولا جوع الطّير ودخولها تحت رحمته ورجاءه لما سفك دماً وما قتل نفساً، فانظر إلى وضاعة الأعداء في هذا التّعبير، فدماء الأعداء أرخص من أمل الطّيور وأهون من جوعها.

وممّا يشبهه:[4]

مَا بِهِ قَتْلُ أَعَادِيهِ وَلَكِنْ   يَتَّقِي إِخْلاَفَ مَا تَرْجُو الذِّئَابُ

فالإنسان -كما قلنا- يقتل لصدّ ظلم أو لنيل نصر وما إلى ذلك من الأسباب التي تدفع بالإنسان إلى قتل أخيه الإنسان، ولكن كسرَ المتنبيّ هذا التوقّع وأعطى علّة اخرى يحتجّ بها لجود الممدوح وشجاعته، وهي إحسانه الذي شمل الحيوان، فهو يعلم انه إذا غدا إلى الحرب فإن كثيرا من الحيوانات تفرح لانها تعلم انه مصدر قوتها بقتله الأعادي، لذلك فهو يحرص على عدم تخييب ظنّها، والطّريق إلى ذلك إنّما بقتل الأعادي وعدم رحمتهم، وفي هذا البيت لفتة إلى هوان الأعداء على الممدوح لدرجة أنّ ذئاب البرّ أفضل منهم، وهذا

[1]- الجرجاني، المصدر السّابق، ص 296.

[2]- محمّد الواسطي، أساليب الحجاج في البلاغة العربيّة، ضمن كتاب: (الحجاج مفهومه ومجالاته)، ج3، ص 147.

[3]- الدّيوان، ص 122.

[4]- المصدر نفسه، ص 113.

الأسلوب يحمل من الدّلالات ما يجعل البيت ينبض بالقوّة والتّساؤل عن مقدار هذا الممدوح، فهو بقدر ما يحمل من المدح للممدوح يحمل أضعاف ذلك من الذّمّ للأعداء.

ويعود المتنبيّ ممدوحاً أصابته الحمّى ويخفّف عنه بقوله:[1]

وَمَنَازِلُ الْحُمَّى الْجُسُومُ فَقُلْ لَنَا   مَا عُذْرُهَا فِي تَرْكِهَا خَيْرَاتِهَا

أَعْجَبْتَهَا شَرَفَاً فَطَالَ وُقُوفُهَا   لِتَأَمُّلِ الأَعْضَاءِ لاَ لأَذَاتِهَا

إنّ المتنبيّ في هذين البيتين يحتجّ لعظمة الممدوح باستعمال حسن التّعليل، فالحمّى لم تسكن جسم الممدوح لأنّه كسائر الجسوم معرّض للأمراض، وإنّما لأنها تعرف قدره ومنزلته فاثرت قربه لتتامّل عجيب خلقته وكمال هيئته.

2- المذهب الكلامي:

هو انتحاء طريقة المتكلّمين في إثبات المواقف والاحتجاج للآراء، وقد اشترط فيه ابن الأثير الثقافة الموسوعيّة، فصناعة هذا الأسلوب موضوعة للخوض في كلّ معنى، وصاحب هذه الصّناعة يجب أن يتعلّق بكلّ علم وكلّ صناعة[2]، فهو أسلوب حجاجيّ يوظّفه المتكلّم لإقناع خصمه بالحجّة والبرهان، وهو من الأساليب الاستدلاليّة الحجاجيّة التي وظّفت في الدّرس البلاغيّ العربيّ القديم، والذي تمتزج فيه أساليب أخرى، بما يمنحه القوّة في الإبلاغ الحجاجي.[3]

يستمدّ المذهب الكلامي قوّته الحجاجيّة كذلك من أصله، وهو علم الكلام الذي وضع للدّفاع عن أصول الدّين بالبراهين والأدلّة العقليّة القاطعة، لذا تأثّر به كثير من البلغاء والشّعراء.

لقد عرف المتنبيّ بثقافته الموسوعيّة التي تؤهّله لانتهاج هذا النّهج وإتقان هذه الصّنعة، لذا وجدنا في كلامه كثيراً من هذا الأسلوب، من ذلك قوله:[4]

وَلَقِيتُ كُلَّ الْفَاضِلِينَ كَأَنَّمَا   رَدَّ الإِلَهُ نُفُوسَهُمْ وَالأَعْصُرَا

نُسِقُوا لَنَا نَسَقَ الْحِسَابِ مُقَدَّماً   وَأَتَى فَذَلِكَ إِذْ أَتَيْتَ مُؤَخَّرَا

---

[1] - الدّيوان، ص 144.

[2] - ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة النّهضة، مصر 1959، ج1، ص 48.

[3] - ينظر: رضوان الرّقبي، الاستدلال الحجاجي التّداولي وآليات اشتغاله، مجلّة عالم الفكر، العدد2 ، المجلد 40، الكويت أكتوبر-ديسمبر 2011، ص ص 76-77.

[4] - الدّيوان، ص 368.

في هذا الأسلوب يتكلّف الشّاعر الإتيان بالبرهان والحجّة الدّامغة، فالذي لا يصدّق الفضائل التي كانت للعلماء قبل ابن العميد كلّها جمعت له، يحتجّ عليه المتنبي باستغلال علم الحساب، فيجعل الممدوح إجمال الحساب الذي نسق كلّ العلماء، ودلالةً على تحكّم المتنبي في ألفاظ هذا العلم استعمل كلمة ذلك التي تدل على إنهاء عملية الحساب، فالشّاعر ذكر تفاصيلهم تمّ جمعها في شخص الممدوح على طريقة اهل الحساب[1].

من هنا تظهر قيمة المذهب الكلامي في الحجاج في الشّعر، وهذا لكون الشّاعر يجمع من الحجج أقواها ومن البراهين أشدّها حتى لا يجد المحتج أو المنكر سبيلاً للإنكار، ويظهر فيه تعمّد اختيار الحجج واستغلال سائر المعارف.

3- التّشبيه الضّمني (القيـــاس التّـــداولي):

هو تشبيه يبنى في صورة غير معهودة، فطرفا التّشبيه لا يفهمان إلاّ من ضمن القول وسياق الكلام، وتعتبر صفة المشبّه به كالدّليل على الدّعوى التي يحتجّ بها وهي إثبات صفة ما للمشبّه.[2]

أمّا عن دوره الحجاجي فهو يملك من القوّة ما جعل علماء الحجاج يعتبرونه استدلالاً، يتشارك فيه المرسل والمتلقّي وممّا جعله يختلف عن تشبيه التّمثيل والتّشبيه المركّب هو أنّه تمثيلٌ حسّيٌّ مركّب يذكر للاحتجاج والاستدلال على صحّة مقولة المشبّه من أجل نفي إنكار المنكر لها وإقناعه.[3]

فهو إذن ممارسة استدلالية يسعى فيها المتكلّم إلى الانتقال من حكم إلى آخر، معتمداً على الحريّة في اختيار ما يحتاجه من الألفاظ والتّراكيب والصّور، متجاوزاً في ذلك كلّ الحدود والعلاقات التي تراعي متغيّرات الوضع اللّساني، ومتغيّرات السّياق الذي يكتنف المتخاطبين، ومن أبرز ذلك الصّور والاستعارات، التي يبنى فيها القياس من المعروف إلى اللاّمعروف[4]. إذن فالقياس التّداولي يربط بين موضوعين (مقيس ومقيس عليه) أو ظاهرتين أو فكرتين هما في الحقيقة ينتميان إلى مجالين متباعدين في التّداول ليتم الرّبط عن

1- ينظر: عبد الرّحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنبّي**، مكتبة نزار الباز، المملكة العربيّة السّعوديّة 2002، ص ص 540-541.

2- ينظر: محمّد الواسطي، **أساليب الحجاج في البلاغة العربية**، ضمن كتاب (**الحجاج مفهومه ومجالاته**) ج3، ص148-149.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 150.

4- ينظر: طه عبد الرّحمن، **تجديد المنهج في تقويم التّراث**، ص 185.

طريق علاقة القياس التي تتّصف بالمغايرة لا المجانسة، مما يجعلها تحافظ على وجوه الاختلاف بين الطرفين في العمليّة ذاتها، وفي الوقت نفسه تسعى إلى إذابة الفروق وتثبيت وجوه التّشابه والتّقارب بينهما.[1]

ولا تكمن قيمة القياس التّداولي في حمل الخبر لمن لا يعلمه، وإنّما في محاولة التّأثير في سلوك المخاطب عن طريق القيمة الفكرية التي يحملها والتي تؤدّي به إلى الاقتناع بمضمون القول عملاً به أو كفّاً عنه.[2]

ويقوم هذا الاستدلال في الشّعر العربي على علاقة التشابه والتّماثل بمختلف أشكاله، ولنا في ذلك أمثلة من ديوان المتنبي، منها قوله:[3]

فَإِنْ تَفُقِ الأَنَامَ وَأَنْتَ مِنْهُمْ فَإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ

لقد استدل المتنبي على احتمال وجود شخص شريف بقامة سيف الدولة وسط الأنام السفلة والمنحطين واعتبر ذلك أمرا طبيعيا، ليس بالاقتصار على إثبات هذه الواقعة في حد ذاتها، بل بالربط بينها وبين حدث آخر غير متعايش معه داخل المكان وغير متعاقب معه داخل الزمن، بل بالربط بين حدثين متباينين ولكنهما متماثلان. إن كون سيف الدولة، رفيع الطبيعة، لا ينبغي أن يدهشنا، إذ إن هناك ما يناظر هذا في الطبيعة. إن المسك الرفيع القيمة هو أيضا يوجد في مادة خسيسة وكريهة وهي دم الغزال. على أن المتنبي لم يضع هذه الحجة بتعقب التجاور المكاني ولا التعاقب الزمني، بل عمد إلى الربط بين هاتين الظاهرتين خارج هذين الإطارين. ويشترط في تحقيق هذه الاستدلال غايتَه أن يكون المخاطب ذا معرفة بطرفي العلاقة التّمثيليّة.

وفي مثال آخر يفخر فيه بنفسه:[4]

وَمَا أَنَا مِنْهُمْ بِالْعَيْشِ فِيهِمْ وَلَكِنْ مَعْدِنُ الذَّهَبِ الرُّغَامُ

يستدل على إمكانيّة عيشه في قوم لئام وهو كريم الطّبع عزيز النّفس، بأنّ له مثالاً من جنس آخر يماثله في الصّفة والحال هو الذّهب الذي على غلاء قيمته وتفرّده بين المعادن إلى أنّه من التّراب ورغم ذلك لا يشبه التّراب الوضيع في شيء من صفاته، فالمتنبي يحتجّ لدعواه بأنّ قيمة الشّيء في نفسه وليس ببيئته التي

[1] - ينظر: طه عبد الرّحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص ص 107-108.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص111.
[3] - الدّيوان، ص 197.
[4] - المصدر نفسه، ص 82.

يعيش فيها فقطعة الذّهب لكونه ذهباً وعلوّ المتنبيّ ونفسه العزيزة محفوظة أينما حلّ وحيثما ارتحل، حتىّ وإن عاش في السّجن فإنّ ذلك لا ينقص من قيمته التي يعرفها الصّديق والعدوّ.

إنّ نفس المتنبيّ الأبيّة المتعالية، وإن رضيت بالسّجن فإنّ هذا لا ينقص من قيمتها، لأنّ الدّر الذي يعدّ من أغلى الحليّ مقرّه في الأصداف، لذلك فهو في السّجن كالدّرّ في الصّدف:[1]

كُنْ أَيُّهَا السِّجْنُ كَيْفَ شِئْتَ فَقَدْ   وَطَّنْتُ لِلْمَوْتِ نَفْسَ مُعْتَرِفِ

لَوْ كَانَ سُكْنَايَ فِيكَ مَنْقَصَةً   لَمْ يَكُنِ الدُّرُّ سَاكِنَ الصَّدَفِ

4- تحصيل الحاصل:

لم يسلم هذا الأسلوب من التّنقيص، ورمي مستعمله بعدم الفائدة، والحقيقة أن أيّ تركيب في خطاب ما لا يخلو من فائدة، فإذا كان تحصيل الحاصل مجرّد إعادة قول، وآفة منطقيّة يتمّ عرض مقولة ما كحجّة ثمّ تكرّر بمفردات مختلفة لنصل في الأخير إلى ما قلناه سابقاً"[2]، فإنّنا يمكن أن نعترض على هذا القول بأنّ القدرة على صوغ حجّة واحدة بصيغ مختلفة وتراكيب متنوّعة هي في حد ذاتها حجّة، حيث يجعل المتلقي في سيل من الحجج ووابل من الأدلّة، وهي في الحقيقة حجّة واحدة في أثواب مختلفة، وأبرز مثال على هذا بيت المتنبيّ الذي قاله معاتباً سيف الدّولة:[3]

يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إِلاَّ فِي مُعَامَلَتِي   فِيكَ الْخِصَامُ وَأَنْتَ الْخَصْمُ وَالْحَكَمُ

إنّ المتنبّي في هذا البيت يكثّر الذات باوصاف مختلفة رغم وحدتها في الاصل، فهو يجعل سيف الدولة ثلاث ذوات في لحظة التّلفّظ نفسها، فهو محلّ الخصام، والخصم والحكم، وفي هذا حجاج بأنّه أضعف من أن يأخذ حقّه منه، إذ ليس هناك - في نظره- قاض محايد أو قضيّة خارجة.[4]

ولتحصيل الحاصل صور كثيرة منها: إحالة المرسل إليه إلى السّمات اللاّزمة للدّال المعروفة عنده، دون أن يصرّح بها، لأنّ المرسل إليه يدرك حجّة المرسل ولا يقتصر التّحصيل على نفس السّمات فحسب، بل يتجاوز توظيفها في السّياق الذي يشير إليه مثل قول زهير:

---

[1]- الدّيوان، ص46.

[2]- عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، ص 147. (الهامش).

[3]- الدّيوان، ص 238.

[4]- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغويّة تداوليّة– دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان2004، ص490.

وَمَا الحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُوا وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ المُـرَجَّمِ

إذ يحيل إلى السّمات المعهودة للحرب عندهم، وهي سمات الدّمار واليتم والفقر، إلى غير ذلك من السّمات التي تحمل في طيّاتها حججا على ان الحرب لا تاتي بخير[1].

5- المجاز:

يعتبر المجاز من اهم الاساليب البلاغيّة، لدى النقاد والبلاغيّين القدماء، لكونه "المقابل الأوّل للحقيقة، بل من أهمّ الثّنائيات التي بني عليها فكر الإنساني خاصّة لدى الفرق الكلاميّة، ولعلّ أبرز ما تعرّض له هؤلاء قضيّة وجود المجاز في القران الكريم بين النفي والإثبات، حيث لا يزال الخلاف حول هذه القضيّة قائما إلى اليوم[2]، وهذا ما يترجم الأهمّية البالغة لهذا الأسلوب.

أمّا عن الغاية التي نحن بصددها فأبرز من نجدها عندهما الجرجاني والسّكّاكي، حيث تعرّضا للمجاز بالتّفصيل والتّحليل؛ فالجرجاني نجده يتحدّث عن نوعين من المجاز: المجاز المفرد والمجاز في الجملة، حيث نبّه بأنّ الفروق بينهما ظاهرة جليّة، فـ«حدّ كلّ واحد من وصفي المجاز والحقيقة إذا كان الموصوف به المفرد غير حدّه إذا كان الموصوف به الجملة»[3]، ثمّ ينتقل للحديث عن المجاز الواقع في الكلمة المفردة فيعرّفه بقوله «كلّ كلمة اريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز، وإن شئت قلت: كلّ كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير ان تستانف فيها وضعها لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز.»[4]

ولا يتحقّق المجاز في كلمة إلا إذا كانت في سياق معيّن، حيث يحدّد السّياق المعنى الذي أراده المتكلّم، ويوضّح خروجه عن الحقيقة إلى ضدّها.

إن الجرجاني في حديثه عن المجاز -وقد أفاض فيه- يدور حول قضيّة مهمّة هي عين الحجاج ولبّه، وأصل الاستدلال وصلبه، فالمتكلّم المستعمل للمجاز اضطرّته الدّعوى التي يدّعيها، والتي قصرت الحقيقة دونها، وعجزت اللغة عن احتوائها، ويجدر الإشارة إلى ان «الجرجاني اولى المجازَ العقليَّ اهتماماً زائداً عن

---

[1] - ينظر: عبد الهادي الشّهري، المرجع السّابق، ص ص 490-491.

[2] - ينظر على سبيل المثال: محمّد الأمين الشّنقيطي، منع جواز المجاز في المنزّل للتعبّد والإعجاز، دار الحديث، القاهرة2004، حيث عرض المؤلف هذا الخلاف عبر القديم والحديث، ثمّ بذل قصارى جهده في نفي المجاز عن القران الكريم، وذلك باعتماد الادلة اللغويّة والمنطقيّة.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 350.

[4] - المصدر نفسه، ص ص 351-352.

المجاز اللغويّ، لان الاوّل يخاطب العقل وينبع عن إجهاد العقل»[1]، وهاهنا تكمن طاقته الحجاجيّة التي تستثير العقلين،و كم تعاقد الطّرف، والذي يمكن التعويل عليه في بناء النظريّة الحجاجيّة المجازيّة الإشاراتُ المتتابعة إلى اثر المجاز على نفوس المتلقين، وذلك في مواطن كثيرة من كتابه (أسرار البلاغة)، فهو يرى أنّ التباعد بين الشّيئين في التّشبيهات او المجازات او الاستعارات «كلّما كان أشدّ كانت إلى النّفوس أعجب، وكانت النّفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدّفين من الارتياح، والمتالف للمتنافر من المسرّة، والمؤلف لاطراف البهجة انك ترى بها الشّيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصّورة الواحدة في السّماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الرّوض»[2].

من خلال الفقرة الجرجانيّة السّابقة ندرك أموراً كثيرةً تنبّه لها هي:

- مراعاة نفسيّة المتلقّي أثناء اختيار فنون القول.
- البعد بين طرفي التّشبيه والمجاز اعمق اثرا في النّفوس.
- النّفس هي المقصد الأوّل الذي إليه يوجّه القول، ومن أجله يهذّب الكلام.
- ذكر مصادر التّصوير التي تتّكئ عليها النّظريّة المعرفيّة.

من هنا يظهر عظيم الاثر الذي يحدثه المجاز في النفوس، فهو إذن ادّعاء يصاحبه أثر في النّفوس، لا تملك الإفلات منه ولا تستطيع الإعراض عنه، وإذا كان هذان الأمران كفيلين بإثبات الصّفة الحجاجيّة للمجاز، فإنّ النّظريّة مضت قدماً واكتملت مع محمّد بن علي السّكّاكي في كتابه (مفتاح العلوم).

أتى السّكّاكي فوحّد المجاز وجعله لغويّاً خالصاً، وليس في هذا التّوحيد ما يعيب حجاجيّته، فالسّكّاكي بذل جهده في جعل فنون البيان كلّها استدلالات حجاجيّة، «فقد حاول أن يوظّف الاستدلال وغيره من الآليات المنطقيّة توظيفاً عقليّاً وفي أوضيّة بيانيّة تعتمد الاستعارة والتّشبيه والمجاز ... وعلى هذا الأساس اعتبر الاستدلال في البلاغة العربيّة حجّة ودلالة عقليّة بيانيّة.»[3]

---

[1] – الجرجاني، المصدر السّابق، ص 373.

[2] - الجرجاني، **أسرار البلاغة** ، ص 130.

[3] - رضوان الرّقبي، **الاستدلال الحجاجي التّداولي وآليات اشتغاله**، مجلّة عالم الفكر، العدد2 ، المجلد40، ص 76.

من هنا نستطيع أن نقول إن حجاجيّة المجاز تبلورت من خلال فكر السّكاكي الذي يجعل نظم الدّليل متوقّفاً على إتقان الاستعارة والمجاز والتّشبيه[1]، والبيان بصفة عامّة مرجعه إلى الملازمات بين المعاني[2]، ضف إلى هذا تدعيمه لقول الجرجاني بان المجاز قائم على مفهوم الادّعاء[3]، كما أنّ له الأثر البالغ على نفس السّامع، أي إنّه ذو علاقة وطيدة بالنّفس البشريّة والأحاسيس الإنسانيّة[4].

لقد بات الأمر جليّاً في أنّ الخاصيّة الحجاجيّة للمجاز قد اكتملت في كتاب السّكّاكي (مفتاح العلوم)، وذلك من خلال القوانين التّاليّة:

- المجاز يتّصل بالعقل واللغة والثّقافة المشتركة بين المتخاطبين.
- نظم الدّليل وإحكام الاستدلال متوقّف على كيفيّة توظيف فنون البيان.
- المجاز قائم على الادّعاء الذي يعدّ لبّ العمليّة الاستدلاليّة الحجاجيّة.

نخلص في الأخير إلى أنّ للمجاز دوراً حجاجيّاً كبيراً، فهو أسلوب مهمّ في التّأثير والإقناع، وسنعود للحديث عن هذه النّظريّة، ولكن بحصر القول في **الاستعارة**، ليّتضح من خلال ذلك تكامل الفكرين الجرجاني والسّكّاكي، وكذا الأصول القويّة الرّاسخة للنّظريّة الحجاجيّة للاستعارة في البلاغة العربيّة القديمة، وسبب خصوصيّة القول في الاستعارة انها سيطرت في العقود الأخيرة على هذا الباب، لتهيمن على كلّ دراسة تتعلّق بالحجاج الذي يستعمل أساليب البلاغة والخيال، «وتنصيب الاستعارة على رأس الصّور البلاغيّة ليس اعتباطيّاً، ولكن له ما يبرّره تاريخيّاً وعلميّاً، فتاريخيّاً نلاحظ أنّ أرسطو يعطي الأهمّية نفسها للاستعارة، فأعظم شيء عنده هو القدرة على صياغة الاستعارة لأنّ هذه الصّياغة تعني القدرة على رؤية المشاكلات»[5]، أمّا المبرّر العلمي فهو سعة الاستعارة إلى حد انها «شملت الكناية والمجاز»[6]،ضف إلى ذلك كون الاستعارة تختلف عن التّشبيه في كونه (يجعلنا نقف أمام لوحتين ظاهرتين بينهما رابط ما، في حين أنّ

[1]–السّكّاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، د ت، ص 435بتصرّف.
[2]- المصدر نفسه، ص 330.
[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 505.
[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 341.
[5]- ريتشارد، فلسفة البلاغة ترجمة: ناصر حلاّوي وسعيد الغانمي، مجلّة العرب والفكر العالمي، العددان: 13-14، ربيع 1991، ص 37.
[6]- حسن خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب،ص 155.

الاستعارة تضعنا أمام لوحة واحدة في الظّاهر تتحوّل إلى لوحتين في الباطن، يقوم المتلقّي بدور كبير في وجود الاستعارة وإحيائها)[1]، لذا فهي تتميّز عن سائر فنون البلاغة □يزت□:[2]

الأولى: العمق الدّلالي والإيحائي، وهذا ما سنراه في تناول عبد القاهر الجرجاني للاستعارة وعمقها وفضلها، فهي تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ.

الثّانيّة: مشاركة المتلقّي في كشف جماليات الصّورة، تلك الصّورة التي تتميّز بالتّحوير والدّوران، والبعد عن الملاحظة القريبة، ممّا يجعله يتأمّل ويدقّق ليصل إلى طبيعة البناء التّصويريّ وعلاقته، وهذا ما جعلها تسيطر على سائر ا□طابات الفنّيّة والعلميّة واليوميّة.

ولانها موضوع بحثنا سنتناولها بالبحث والتّدقيق والتّفصيل عبر مراحل تطوّر النّظريّة الحجاجيّة للاستعارة عبر الزّمن من أرسطو إلى الجرجاني إلى أن أصبحت الاستعارة موضوعاً إنسانياً لا تخفى قيمتها على ذي لبّ ولا يغيب دورها عن ذي بصيرة.

2- الحـــاجة إلى الاستعـــــارة:

أ- الحاجة إليها في اللّغة بصفة عامّة:

لا يخفى على الباحث في عالم الاستعارة تلك الهيمنة التي فرضتها على سائر الخطابات الإنسانيّة سواءً أكانت أدبيّة ام غير ادبيّة بل تعدّتها إلى اللغة اليوميّة، وهذا ما يترجم الاهمّية البالغة لهذه القضيّة دون سواها من القضايا البلاغية الأخرى، فنجد كثيراً من الاستعمالات اللّغويّة ذات أصل استعاريّ، التصق به على كثرة استعماله، وهنا نضع أنفسنا في القضيّة الشّائكة قضيّة اللّفظ والمعنى، ولا يعنينا منها إلاّ ما هو مسلم به وهو ان المعاني اوسع من الالفاظ، فاللغة المجرّدة لا تملك زمام المعاني إلا إذا لجات إلى الاستعارة، (فنجد كلمة الع□ مثلاًوالتي تعبرّ في الأصل عن عضو الرّؤية لدى الإنسان والحيوان، إلاّ إنّ الحاجة فرضت عليها استعمالات استعاريّة كثيرة صارت ملازمة لها ولا تعرف إلا بها كالذهب الذي يطلق عليه العين، وكذا ع□ ا□اء وع□ الباب وع□ ا□يش ...)،[3] وهذا ما يعبرّ عنه في فقه اللّغة بالمشترك اللّفظي.

---

[1]-محمّد الدّسوقي، **البنية التكوينيّة للصّورة الفنيّة**، دار العلم والإ□ان، مصر2009، ص 180 بتصرّف.

[2]- ينظر: ا□رجع نفسه، ص ص 180-181.

[3]- ينظر: أحمد مختار عمر، **علم الدّلالة**، عالم الكتب، ط4، القاهرة 1993، ص 153.

فكما قدّمنا سابقاً المعاني غير متناهيّة إذا ما قورنت بالألفاظ التي لا تستطيع احتواء المعاني والأسماء المتجدّدة، «والخلاف معروف بين اهل اللغة عن اصلها وكذا علاقة الاسماء بمسمّياتها»[1]، مما يقرّر حاجة اللّغة الدّائمة إلى التوسّع والتّجديد، فنلجأ إلى البحث عن الألفاظ المناسبة لهذه المعاني والأشياء، ليكون الاستعمال الاستعاريّ هو الحلّ لهذا القصور اللّفظيّ، «فتحيد الألفاظ عن معناها الأصلي إلى معانٍ استعاريّةٍ جديدةٍ تصبح ملتصقة بها، بل تصبح في الغالب معانٍ حقيقيّة»[2].

ولا يمكن إنكار طغيان الاستعمال الاستعاريّ على اللّغة بصفة عامّة إلى درجة العدول عن الاستعمال الحقيقيّ لبعض المعاني إلى الاستعمال الاستعاريّ، إذ لا يمكن لأيّ لغة حماية نفسها من هذا الانزلاق الذي يمسّ المعاني، والنّتيجة في مثل هذا الحال هي تقلّص المسافة بين المعنى الحقيقي والمعنى الاستعاريّ بل قد يذوب المعنى الحقيقيّ في المعنى الاستعاريّ، وهذا ما نجده غالباً في اللّغة الأدبيّة والفنيّة.[3]

من هنا تظهر حاجةُ اللّغةِ الماسّةُ والدّائمةُ للاستعارة على مدار الزّمن وكثرة المسمّيات وغزارة المعاني، ممّا تضيق الألفاظ بحمله واستيعابه، لنخلص في الأخير إلى هيمنة الاستعارة على اللّغة الإنسانية بصفة عامّة، على اختلاف مستعمليها، وتباين ثقافاتهم وتنوّع معارفهم.

–ب– الحاجة إلى الاستعارة في لغة الشّعر:

من المسلّم به أنّ لغة الشّعر تختلف اختلافاً كبيراً عن سائر اللّغات لما تحويه من خصوصيّة وما تطويه من سحر، وهذا راجع إلى تركيبها من جهة، وكذا التحامها بمشاعر الإنسان وعواطفه وأحواله من جهة أخرى ممّا يجعلها نقطة محيّرة في تفسير هذا السّر الكامن بين جنباتها.

وإذا كانت اللّغة بصفة عامّة لا تفهم ألفاظها ولا تؤدّي غرضها الأساسيّ إلاّ وهي مركّبة التّركيب الذي ارتضاه اهلها وحدّده مستعملوها، فإنها فتحت الباب للتنوّيع في التّراكيب[4]، إلاّ أنّ هذا التنويع الذي مهما تعدّد وتنوّع فإنّه يبقى محدوداً، لذا لم يشف غليل مستعمليها وخاصّة الشّعراء الذين ملكوا زمامها وأحكموا ناصيتها، فهم يفيضون بالمعاني ويزخرون بالصّور، لذا لم تجد اللّغة بدّاً من فتح باب آخر يحمل

[1] - سمير أحمد معلوف، حيويّة اللّغة بين الحقيقة والمجاز منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1996، ص 70.

[2] - حسن خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص 136.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 137.

[4] – ينظر: سمير أحمد معلوف، حيويّة اللّغة بين الحقيقة والمجاز، ص 69.

آلامهم وآمالهم، ويسدّ عجزها أمامهم، فأطلقت العنان للشّاعر ليعمد «إلى الدّلالات فيخرجها عن معانيها الأصليّة إلى معانٍ أخرى حسب ما تقتضيه الأحوال والظّروف وتغيّر المقامات التي يوجد فيها»[1].

كلّ هذا جعل لغة الشّاعر غريبة بين اللغات في سائر اللغات، إنها اللغة التي تصنع بالقليل من الالفاظ كوناً من المعاني وزخماً من المقاصد، لا يدرك إلاّ بحيرة الفكر وتحريك العقل وإعمال الخيال، فكانت لغة الشّعر سرّاً استنفذ المفكّرين والعلماء والفلاسفة النّجباء، لتتفجّر من حروفها العلوم، وتنضح من كلماتها الفنون.

أمّا عن التّفسيرات العريقة لهذه المسألة، فحسنُ التّشبيه وصدق العاطفة وتخيّر اللّفظ، وغيرها من المعايير التي وضعها الأوّلون في كتبهم التي اعتبرت نواة النّقد المنهجيّ الأولى،غير أنّ كثيراً من الدّراسات الحديثة ترى أنّ مصدر خصوصيّة لغة الشّعر وشاعريّتها نابع من الاستعمال المميّز للاستعارات على اعتبار أنّها علامته الأولى، إلى حدّ قول بعضهم «إنّ الشّعر استعارة كبرى»[2]، وذلك أنّ مصدر تميّز الاستعارة هو أنّها «طريقة للدّلالة على محتوىً كان بالإمكان التّعبير عنه بلغة مباشرة، دون أن يفقده ذلك شيئاً من ذاته»[3].

إذا كان الشّاعر المنشئ للاستعارة يتخطّى لبنائها العلاقات المألوفة لينسج علاقات حيّة مبتكرة خاصّة به، فهو في حالة محاولة صياغة الواقع في حلّة جديدة تؤدّي فيها اللّغة الشّعريّة دوراً كبيراً باعتبارها طاقة معتبرة لا يملك زمامها إلاّ الشّاعر المثقل بالهموم والموجوع بالجراح، فيتّخذ من دماء قلبه محبرة لقلمه.

من هنا يتّضح تقسيم كوهين للدّلالة إلى دلالتين؛ دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء، « فينبغي أن نفهم بوضوح أنّ الدّلالة المطابقة والدّلالة الإيحائيّة نفس المرجع، ولا تتعارض الدّلالتان إلاّ على المستوى النّفسي؛ فالدّلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقليّة، أمّا الدّلالة الإيحائيّة فتشير إلى الاستجابة النّفسيّة أو العاطفيّة، في عبارتين مختلفتين عن نفس الشّيء.»[4]

إنّ الدّلالتين تعبّران بدقّة عن الاستعارة، وتصدّق ما قلناه سابقاً عنها؛ فالدّلالة المطابقة تمثّل اللّغة العاديّة من جهة، كما تعبّر عن الاستعارة المستهلكة الذّائبة في الحقيقة، والتي –كما قدّمنا- فرضتها الحاجة

---

1 – سمير معلوف، المرجع السّابق، ص69.

2 -محمّد الدّسوقي، البنية التّكوينيّة للصّورة الفنّيّة، ص 179.

3 – جون كوهن، بنية لغة الشّعر، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1986، ص 196.

4 - المرجع نفسه، ص ن.

اللّغويّة. الدّلالة الثّانية فهي تعبرّ عن الاستعارة الشّعريّة التي تميّز كلّ شاعر عن غيره، بل وتعبرّ عن تجربة خاصّة بالشّاعر، أي وليدة حياة وبنت تجربة، وليست عمليّة استبدال صوتيّ أو انتقال دلاليّ بين الأسماء والمسمّيات، إنّها في النّهاية «مرتبطة بعمل كيميائيّ معقّد، في لحظة من لحظات الشّعر، وفي مشهد من مشاهده، حين يكون الشّاعر يرى الأشياء بعيون أخرى، ويدركها بإدراك مخالف للمعتاد والمألوف»[1].

من المسلّم به أنّ الشّاعر في كلّ زمان ومكان يغترف من محيطه الذي يدركه بحواسّه، فيبني منه صوره الفريدة التي تنبض بالجمال و تتّسم بالغموض، فيستعير للتّعبير عن جمال محبوبته بالظّبي أو الشّمس أو الوردة، وعن كمال ممدوحه بالأسد والبحر والغيث والمطر، وهكذا ينطلق الشّاعر ممّا في متناوله إلاّ إنّه لا ينقله نقلاً أمينا، ولا يجعله مرآة عاكسة للواقع،وإنّما يخلق عالماً خياليّاً مادّته الواقع ومسرحه الخيال[2]، وفي كثير من الأحيان يجاوز الشّاعر حدود العقل والمنطق اللّذين يبرّرهما حال الشّاعر التي تختلف عن النّاس، ونفسيّته الفريدة المليئة بالشّعور، المثقلة بالإحساس.

إنّ السّبب الأهمّ لاقتران الخيال بالشّعر، هو كون الشّعر في أغلب أحواله قائماً على الوصف[3]، كما أنّ «الخطاب الاستعاريّ هو خطاب وصفيّ بالدّرجة الأولى»[4]، وهذا ما يطلق العنان للشّاعر فيستثمر قوّة الخيال، تلك القوّة التي فطره الله عليها وميّزه بها، فيستغلها احسن استغلال، كما يحرك ويستفزّ ما سكن منها لدى المتلقّي، من هنا نجد ان الحاجة إلى التّخييل والتصوير تولد الحاجة إلى المجاز لاغراض دلاليّة، فـ«الاستعارة تعمّق المعنى عبر محور الاستبدال، وهو اختيار شيء لوضعه في موضع شيء آخر، في حين أنّ الكناية تعمّق المعنى عبر خط اخر هو المجاورة، وكلاهما اي الاستبدال والمجاورة يؤثر في البعد الدلالي للنصّ الشّعري»[5].

فالوسيلة المثلى لتحقيق هذا التّجاوز هي الاستعارة التي تجمع بين مختلفين يشتركان في خاصيّة ما، لتصنع عالماً من الوهم والخيال فطرفا الاستعارة ممّا هو معروف مدرك بالحسّ ، إلاّ أنّ كيفيّة الجمع بينهما هي التي تخرج الكلام عن حدود العقل، وهنا يجمع الاستعارة بين الحقيقة والمجاز، فتبرز حيويّة اللغة وقدرتها من

1- أحمد الطّريسي،النّصّ الشّعري بين الرؤية البيانيّة والرّؤية الإشاريّة، ص ص73-74.
2- ينظر: حسن خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص ص 88.
3- ينظر: عمر فاروق الطّبّاع، فنون الشّعر العربي، دار الأرقم، بيروت-لبنان، د ت، ص 66.
4- حسن خالفي، المرجع السّابق، ص 73.
5- إبراهيم خليل،الأسلوبيّة ونظريّة النّصّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1 بيروت 1997، ص 98.

جهة، وكذا تطلق العنان للشّاعر كي يرسم عالمه الخاصّ به، ومن هنا نجد أنفسنا في قضيّة هي من صميم بحثنا، هل حاجة الشّاعر إلى الاستعارة تزيينيّة؟ أم هي حيلة لطيّ مقصوده؟ أم هي آلة لإقناع المرسل إليه والتّأثير عليه؟ هذا ما جعلت المباحث التّالية كفيلة بالبحث فيه، والنّظر في أصولها وتحوّلاته وتفرّعاته من القديم إلى الحديث.

3- حجاجية الاستعارة في الدّراسات القديمة:

لا يماري احد في ان الاستعارة صارت من اهم ما يجلب اهتمام الباحثين على اختلاف مشاربهم و تنوّع مناهجهم وتباين أهدافهم، وهذا منذ فجر الدّراسات اللّغوية إلى اليوم، رغم ما عرفته العلوم اللّغوية من تحوّل وتطوّر، مما يحتم على الباحث بيان الطريق الذي يسلكه في تناول الاستعارة، ولقد بات جليا الاهميّة البالغة لهذه القضيّة، لا سيما في لدّراسات اللّغوية والبلاغية والتّداولية والحجاجية والفلسفية واللّسانية والنّقدية، وهذا ما جعل الآراء في الاستعارة تختلف اختلافاً واسعاً ممّا أدّى في الأخير إلى اعتبارها نقطة محيرّة لدى الدّارسين، بل ومن أكثر المواضيع طرقًا من طرفهم، وسنرى كيف صارت الاستعارة حلقة وصل بين كلّ هذه العلوم، ممّا بوّأها المنزلة السّامية والدّرجة الرّفيعة، وخاصّة في عصرنا الحاضر.

لا يمكن الحديث عن أيّة قضيّة سواء أكانت لغويّة أو غير لغويّة دون الرّجوع إلى أصولها وبوادرها، فلا يمكن الحديث عن حجاجيّة الاستعارة في العصر الحاضر دون الرّجوع إلى الأصول الأولى لهذه القضيّة، والتي يرجعها أكثر الباحثين إلى أرسطو، ولا يمكن بحال غضّ الطّرف عن الدّراسات العربية القديمة، والتي تعتبر النّموذج الأمثل والمثال الأعلى لدقّة التناول وسعة الطّرح، وأبرز من نعني من هؤلاء عبد القاهر الجرجاني الذي تنبّه إلى السّمة الحجاجيّة للاستعارة، وسنرى كيف أنّه سبق زمانه وتجاوز نظرة معاصريه للاستعارة، وبعد الجرجاني نجد السّكّاكي الذي وضع قواعد في الجمع بين المتباعدين هي في الحقيقة من دعائم النّظريّة الحجاجيّة للاستعارة، لنثبت من خلال هذه النّماذج أن الاستعارة من أوّل القضايا التي حيرّت العلماء والمفكّرين لما تحويه من أثر في النّفوس، وما تملكه من فعل في العقول.

أ- حجاجية الاستعارة في الدّراسات الغربيّة القديمة (عند أرسطو):

تعتبر البلاغة الغربيّة امتداداً لبلاغة أرسطو التي هيمنت زمناً طويلاً على الفكر الغربي، فلم يستطع التّخلّص منها، فسادت الفكرة التي تجعل « أصل البلاغة الغربيّة أرسطيّاً ، بل أثينيا»[1]، هذه البلاغة التي

[1]- محمّد الوليّ، **مدخل إلى الحجاج، أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان**، مجلّة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 40 ، ص 33.

استقرّت على جعل البلاغة «ذات صيغة محسّناتيّة، رغم ما اكتنف بداياتها من تلميحات حجاجيّة تجعل من هذه المزيّنات روافد لغويّة ودعامات تسعى إلى بعث الإقناع والفعل، لا إلى الاستمتاع الجمالي غير العابئ بالتّأثير وتعديل السّلوك»[1].

تناول أرسطو الاستعارة في موضعين من كتاب الخطابة،فقد تحدّث عنها في باب الشّاهد الذي فرّعه إلى ثلاثة أجناس وهي الشّاهد الواقعي والشّاهد الصّناعي المحتمل والشّاهد الخرافي، وفي هذا الموضع يعتبر الاستعارة مقوّماً حجاجيّاً، كما تحدّث عنها في معرض كلامه عن الأساليب ليعتبرها محسّناً لفظيّاً[2].

أمّا في إطار حديثه عن بنية اللّغة الاستعاريّة فقد ربط أرسطو الاستعارة بعدّة مفاهيم على النّحو التّالي:[3]

1- **الاستعـــــارة والتّخييل**: إنّ أهمّ ما تحدّث به أرسطو عن الاستعارة هو أنّه أدخلها ضمن المحاكاة (التّخييل)، لانها السّمة التي تخرج الخطاب من المألوف إلى الغريب، وهذا التّخييل هو جوهري في الأقاويل الشّعرية لأنّه يحقّق الالتذاذ والمتعة النّفسيّة.

2- **الاستعـــــارة والنّقل**: يعرّف أرسطو الاستعارة باعتبارها نقلاً أو تغييراً، كما يقسّم هذا النّقل إلى نقل بسيط ويخصّه بالخطابة، ونقل مركّب يخصّ الشّعر، أمّا عن الوظيفة الجمالية لهذا النّقل فيجعلها ثلاث وظائف مترابطة، وهي: الإفهام من خلال كونها تزيد الوضوح، والتّغريب العائد إلى مخالفتها المالوف، والمتعة التي ترجع إلى التّخييل الذي يكسب القولَ لذّةً ومتعة، وهذه الوظائف -حسب أرسطو- لا يمكن أن تتأتّى مجتمعة في شيء خلا الاستعارة.

3- **الاستعارة واللّفظ**: يحصر أرسطو الاستعارة في اللّفظ، وهذا واضح من خلال تناوله إيّاها في باب العبارة، فيجعلها قائمة على المحور الاستبدالي للغة، لانها تتعلق بكلمة واحدة لها معنيان؛ حقيقي ومجازي، وتحصل الاستعارة عند استبدال لفظة مجازية بلفظة حقيقية، ووفق مبدإ الاختيار والانتقاء تجمل الاستعارة باللّفظ الجميل، وتقبح باللّفظ القبيح.

---

[1] - محمّد الوليّ، المرجع السّابق، ص 33.

[2] - ينظر: محمّد الوليّ، **مدخل إلى الحجاج**، ص 31.

[3] - ينظر: عمر أوكان، **اللّغة والخطاب**، إفريقيا الشّرق، المغرب،2001، ص ص124-131.

4- الاستعارة والزّخرف البلاغي: يرى أرسطو أنّ الوظيفة الأساسيّة للاستعارة هي وظيفة زخرفيه، فهي لا تملك أيّ وظيفة معرفيّة، وإنّما دورها جماليّ فقط. وهذه هي النّظرة الغالبة على سائر البلاغة التّقليديّة. فلقد اجهزت بلاغة المحسّنات على الاستعارة فالحقتها بصفة نهائيّة بالمقوّمات المحسّناتية التّرفيهية والمكتفية بدغدغة الحسّ الجمالي عند المتلقّي. ولعلّ الفكر الوضعي والعقلاني والتّجريبي قد زكّيا هذا التّطرّف وجرّدا الاستعارة من أيّة جدارة علميّة كيفما كانت.

5- الاستعارة والمشابهة: تقوم عند ارسطو على المشابهة، لهذا لا يعتبر الاختلاف بينها وبين التّشبيه كبيرا، وإنّما يكمن هذا الاختلاف في غياب أداة التّشبيه في الاستعارة وحضورها في التّشبيه.

من خلال هذا الرّبط بين الاستعارة والمفاهيم السّابقة تتجلّى نظرة أرسطو للاستعارة، حيث يعتبرها أساس العمليّة التّخيليّة، وهي في هذا الإطار على رأس الصّور البيانيّة الأخرى، أمّا عن الخصائص الأخرى فهي ترسّخ النّظرة الضّيّقة للاستعارة من خلال حصرها على اللّفظ دون المعنى وجعلها زخرفًا لفظيًّا لا تملك قوّة تأثيريّة ولا وتؤدّي وظيفة معرفيّة، وهذا من أعظم المآخذ على تفسير أرسطو للاستعارة، أمّا في ربطه بين الاستعارة والتّشبيه فهو يجرّ اللّوم عليه، وذلك بجعله الاستعارة تشبيهاً غابت فيه الأداة، إذ لا ينكر عاقل ما بين الاستعارة والتّشبيه من البون والاختلاف، فالاستعارة تحوي من الخيال وتملك من الجمع بين المتناقضات ما لا يستطيعه التّشبيه، ففي الخطاب الاستعاري تذوب الفروق بين المستعار له والمستعار منه، وتتحقّق اللّحمة بينهما في الخصائص والصّفات، وهذا التّلاحم المرسوم من طرف المرسل يجعله في حوار مع المتلقّي، حيث يسعى إلى إنشاء الرّوابط بين المتناقضات وإزالة الفروق بين المتباعدات، وهذا ما جعلها نقطة محيرّة في تاريخ الفكر الإنساني.

وبصفة عامّة يقسّم أرسطو الاستعارة إلى ثلاثة أقسام هي:[1]

1- الاستعارة الجمهوريّة: هي الاستعارة التي صارت متداولة بين الجمهور نتيجة التّكرار وكثرة الاستعمال، إلى درجة انها استهلكت وتهالكت، لدرجة انها فقدت شحنتها التّاثيرية، فلا تنتج هذه الاستعارة إقناعا ولا لذة في ذاتها، لانها لا تملك قوّة حجاجيّة ولا روحا تخييليّة، نتيجة افتقادها لعنصر المفاجاة الذي يقصره أرسطو على الغرابة.

---

[1]- ينظر: عمر أوكان، المرجع السّابق، ص ص 133-134.

2- الاستعارة الشّعريّة: تتكوّن هذه الاستعارة من الاستعارات المركّبة والاستعارات المخترعة والاستعارات البعيدة التي تنقل القول من الخطابي إلى الشّعري، وتفشل هذه الاستعارة -في نظر أرسطو- في تحقيق الوظيفة الإقناعية.

3- الاستعارة الحجاجيّة: هي التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري والعاطفي للمتلقي، ويشترط لها لكي تؤدّي هذه الوظيفة أن تكون:[1]

- بسيطة قريبة واضحة، وأن تكون غير **متكلّفة، مألوفة بعيدة عن الغرابة؛**
- قلية ، لأنّ الإفراط فيها يخرجها من الحجاجيّة إلى الشّعريّة، و يخرج القول من الخطابة إلى الشّعر.
- ذات جودة وحسن وتميّز حتّى تبتعد عن الابتذال المفضي إلى الجمهوريّة.

إن تناول أرسطو للاستعارة، وتمييزه بين الحجاجيّة منها وغير الحجاجيّة يجعله محلّ انتقاد، لأنّ الاستعارة تعبّر في النّهاية عن موقف معيّن أو قضيّة معيّنة، لتترجم ما يطوي المتكلّم في داخله، وما يختلج في نفسه، ولنتأمّل البيت التّالي:

فَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَـــرَدِ

هذا البيت الذي لم يخل كتاب من كتب البلاغة إلاّ وذكره لما فيه **من** تجلّ قويّ لتأثير الاستعارة، فالشّاعر في هذا البيت يثبت أموراً في محبوبته، ويتّخذ لذلك طريقة فريدة، ليصبح **سرّ البيت** كامناً في طريقة الإثبات، وليس في الأشياء المثبتة، تلك الطّريقة المشحونة بالاستعارات المتتاليّة التي أكسبت البيت القوّة والجمال».[2]

كما يحوي هذا البيت استعارات مركّبة متتابعة اعتبرها كثير من أصحاب النّظرة الأرسطيّة والتّقليدية **زخرفاً متكلّفاً**والحقيقة أنّ هذا البيت يملك قوّةً حجاجيّةً تتجلّى في أنّ الشّاعر ينقل لنا أموراً ويحتجّ لها:[3]

الأوّل:الاحتجاج لجمال محبوبته، هذا الجمال الذي لا شكّ أنّ كلّ قارئ لهذا البيت يفتتن به ويعطي الحقّ لهذا الشّاعر في هيامه وحبّه.

---

[1]- ينظر: عمر أوكان، **اللّغة والخطاب**، ص ص 134-138.

[2]- تامر سلّوم، **نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي**، دار الحوار، ط1اللاّذقيّة-سوريا 1983، ص ص 281-282.

[3]- ينظر: عمر أوكان، المرجع السّابق، ص 129.

الثّاني: أنّ الشّاعر يبرز معرفته بمواقع الجمال وألوانه، حيث يركّز على أهمّ ما في المرأة من نبال ترسل من خلالها السّهام التي أصابت الشّاعر.

الثّالث: تحوي الاستعارة الأولى فكرة عجيبة أرسلها الشّاعر، وهي أنّ دموع هذه المرأة رحمة باعتبار المطر رحمة، وهي هنا أغلى من قطرات المطر التي تحيي الأرض بعد مواء، لأنّ دموع الحبيبة لآلئ تحيي قلب المحبّ وتنير طريقه.

فالاستعارة بشتّى أنواعها إنّما هي بيان وتوضيح، أو معرفة ورؤية، أو تعبير عن الذّات، أو ملئ لفراغ اللّغة وعجزها، وفي كلّ هذا عون للمخاطب على تحقيق الإقناع.

ب- حجاجيّة الاستعارة في الدّراسات العربيّة القديمة (عند الجرجاني والسّكّاكي):

تعدَ البلاغة من العلوم العربيّة العريقة التي ولع بها المفكرون واللغويّون والفلاسفة وعلماء الكلام على مرّ عصور الفكر العربيّ، لذا لا نجد علما من اعلام التّراث العربيّ إلا وله اهتمام بالبلاغة لكونها اداة صقل الكلام وحسن التّأليف، فنتج عن هذا إقحام البلاغة في فنون عديدة، حيث إنّ النّاظر في البلاغة العربيّة القديمة يرى فيها تلك الفوارق السّابقة لأوائل الدّالّة على نبوغ الفكر العربيّ القديم، فنجد فيها كثيراً من التّلميحات والإرهاصات التي وجدت في مؤلّفات الأقدمين، والتي أسّست على أكتافها نظريّات حديثة، ومردّ هذا إلى الفكر الموسوعيّ الذي امتاز به العلماء الأوّلون، فنجد البلاغة العربيّة القديمة تضاهي البلاغة الغربيّة الحديدة في أمور كثيرة لا سيما تلك الخاصّيّة التّداوليّة التي تربط بين المرسل والمتلقّي والتي تمخّضت عنها الصّبغة الحجاجيّة لكثير من مفاهيم البلاغة كالتّشبيه وحسن التّعليل والمجاز والكناية والاستعارة، إلاّ أنّ الاستعارة تعدّ في المقام الأوّل، فقد توجّه إليها علماء البلاغة والنّقد واللّغة فأشبعوها دراسة وتحليلاً لتتبلور في أذهانهم القوّة الكامنة فيها تلك القوّة التي يستغلّها المرسل بغرض إشراك المتلقّي في الخطاب، ومن ثمّ إلى التّأثير فيه وإقناعه، وأبرز من تبلورت لديهم قضيّة (حجاجيّة الاستعارة) عبد القاهر الجرجاني ومن بعده محمّد بن علي السّكّاكي.

1- الادّعاء وحجاجيّة الاستعارة عند الجرجاني:

يعدّ عبد القاهر الجرجاني رائد علوم البلاغة العربيّة، ومن خلال فكره تبلورت النّظرة الدّقيقة لمختلف مفاهيم البلاغة، ومن أبرز هذه المفاهيم مفهوم الاستعارة الذي سنرى كيف ذهب فيه مذهباً سابقاً لأوانه متجاوزاً لعصره، وأبرز دليل على ذلك تأثر سائر الصّيحات الدّاعية إلى تجديد البلاغة بفكر الجرجاني، ويعدّ

أوّل من تفطّن إلى الوظيفةالحجاجيّة للاستعارة، وهذا راجع إلى تأثّره بأساليب الحجاج المتعارف عليها، كالرّدّ على الأقوال والآراء، والادّعاء والإثبات والمعارضة والدّليل والشّاهد والاستدلال والشّاهد وغيرها، وهذا واضح من خلال كتاباته التي يرسلها على شكل قضايا مدعّمة بالدّليل والبرهان.

تناول الجرجاني الاستعارة في إطار نظريّة النّظم التي ملكت عليه لبّه، والتي يحتجّ من خلالها على فضل المعنى على اللّفظ، ويجعل الاستعارة في المعاني وليس في الألفاظ، أي في إطار نظمها وسياقها، ليتحقّق فيها ما تطويه من سعة التّصوير ورحابته.[1]

اعتبر الجرجاني حجاجيّة الاستعارة قائمة على مفهوم الادّعاء، فالاستعارة ليست حركة في الألفاظ، وإنّما هي حركة في المعاني والدّلالات، وهي ليست بديعاً، بل هي طريقة من طرق الإثبات الذي يقوم على الادّعاء.[2]

وهذا التّصوّر الجديد للاستعارة ظهر معارضاً للتّصور اللّفظي البديعي للاستعارة، وكان عبد القاهر الجرجاني من أشدّ المدافعين عن هذا التّصوّر الجديد، فالاستعارة عنده هي«ضرب من التّشبيه، ونمط من التّمثيل، والتّشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان.»[3] من هنا تعني حجاجيّة الاستعارة فعاليّتها في التّأثير على الأذهان و الأفهام، وتعني كذلك «نوعاً خاصّاً من الاستدلال العقلاني ومن الفضائل المعرفيّة والإدراكيّة البعيدة عن الإلغاز والتّعميه»[4].

وإذا كان الجرجاني من خلال مفهوم الادّعاء يبدو أكثر عقلانيّة في معالجته للاستعارة، فإنّه في الواقع يقدّم تصوّراً بلاغيّاً لا يفهم هذه المعالجة إلاّ بالجمع بين العقلي والنّفسي، فعندما تقول:"رأيت أسداً"، فإنّك –على حدّ تعبير الجرجاني- «افدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشّجاعة، وإيقاعك منه في نفس السّامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدّته»[5].

لقد تفطن الجرجاني إلى ان الطرق التي تسلكها الاستعارة لا نهائيّة ومتشعّبة، والتّاثيرات التي تملكها غير محصورة، فهي«أمدّ ميداناً، وأشدّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعةً وأبعد

---

[1] - ينظر: أحمد الصّاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث، اللّغويّين والنّقاد والبلاغيّين**، منشأة المعارف، مصر1999، ص ص 82-83.

[2] – ينظر: أحمد أبو زيد، **الاستعارة عند المتكلّمين**، مجلّة المناظرة، العدد4، ماي، 1991، ص ص46-47.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص20.

[4] - أحمد الصّاوي، **مفهوم الاستعارة**، ص 90.

[5] - الجرجاني، المصدر السّابق، ص32.

غورا، واذهب نجدا في الصّناعة وغورا من ان يجمع شعبها وشعوبها، ويحصر فنونها وضروبها، نعم واسحر سحراً، وأملأ بكلّ ما يملأ صدراً، ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أُنساً».[1]

يمكن أن نستخلص أهم مزايا الاستعارة من خلال هذا القول، فهي: الامتداد، الافتتان، الجريان، الحسن، السّعة، العمق، التشعّب، التفنّن، السّحر، الاستحواذ على الصّدر، إمتاع العقل، مؤانسة النّفس، وأنّها تحيل على الشّعري والجمالي، والفكري والعقلي، والنّفسي والانفعالي، فهي تجمع بين قطبين حجاجيين أساسين، هما العقل والنّفس، فإمتاع العقل ودغدغة الفؤاد أدعى إلى الإقناع.

وإذا كان الجرجاني هو صاحب الفكرة الأصل وإليه يرجع الفضل في النّظرية الخاصّة بحجاجيّة الاستعارة، فإن من الباحثين من اشتغل بهذه النَظرية وطوّرها حسب ما توفر من تقدّمٍ في علوم اللغة والفلسفة، فأدّى توفّر الآلة ودقّة المنهج إلى الوصول إلى نتائج مذهلة في عالم الاستعارة، ومن أبرز الأمثلة على هذا ما اشتغل به طه عبد الرّحمان في كتاباته الكثيرة.

ومن خلال طرحه لحجاجيّة الاستعارة الذي بناه على أصول جرجانيّة خالصة، يتّضح لنا بجلاء ما وصل إليه الجرجاني في هذه القضيّة، وسنوسّع القول في الفكر (الاستعاري الطّاهائي)الذي يعدّ أدقّ ما كتب عن هذه القضيّة في عصرنا الحاضر، وبخاصّة ما أضفاه عليه من صبغة فلسفية دقيقة.

2–دور الجامع في تحقيق حجاجيّة الاستعارة عند السّكّاكي:

يرى السّكّاكي أنّ الخطاب برمّته يجب أن تتوفّر فيه شروط كثيرة لتتأكّد العلاقات بين أجزائه، وانطلق من تقسيم هذه العلاقات إلى علاقات ظاهرة وغير ظاهرة؛ فتتمثّل الظّاهرة أساساً في التركيب النّحوي والذي يعتبر العطف أبرز وسائله،[2] يضاف إلى هذا اتحّاد معاني الخبر الوارد في الخطاب سواءً في صورته الظّاهرة الأوّليّة، أو من خلال تأويل الاختلاف الحاصل بينها إلى ما يحقّق هذا الوصل والاتحّاد[3]، «وهذه الخاصّية هي التي تتجلّى فيها قضيّة الأفعال الكلاميّة»[4]، ممّا يظهر أسبقيّة الفكر العربي في كثير من المفاهيم الحديثة التي انتهى إليها الفكر العربيّ والغربيّ على حدّ سواء، أمّا عن العلاقات غير الظّاهرة فتتمثّل فيما يسمّيه

[1] - الجرجاني، المصدر السّابق، ص40.

[2] - ينظر:محمّد بن علي السّكّاكي، **مفتاح العلوم**، ص 109.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص 118.

[4] - محمّد خطّابي، **لسانيات النّص– مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص ص 118-119.

السّكّاكي (الجامع) الذي لا سبيل إلى تحقّقه إلاّ بإشراك المتلقّي في الخطاب عن طريق إعمال عقله واستفزاز خياله، وأنواع الجامع ثلاثة فالنّوعان الأوّلان يشترك جميع النّاس في كيفيّة فهمهما، وهما:[1]

1- الجامع العقليّ: ويكون عن طريق:

- الاتحّاد في التّصور.
- التّماثل في التّصور.
- التّضايف، كالسّبب والمسبّب.

2- الجامع الوهميّ ويكون عن طريق:

- شبه التّماثل بين المخبر عنه.
- التّضاد: كالسّواد والبياض.
- شبه التّضاد: كالسّماء والأرض، والأوّل والثّاني.

في هذين النّوعين يبرز دور المتلقّي غاية البروز، فعليه أن يسعى إلى إدراك هذه العلاقات عن طريق إعمال عقله وتحريك فكره، فإذا ذكر السّبب سعى إلى إيجاد المسبّب، وإذا غابت العلّة وجدها عن طريق التفكّر في المعلول، وهكذا في التّماثل وشبهه وكذا في التّضاد، فعلى المتلقّي أن يملأ فراغ الخطاب عن طريق إيجاد وجه التّماثل أو شبهه بين الشّيئين أو الأشياء، أمّا في الجمع بين الأضداد فهو أيسر الأمور على المتلقّي لأنّ «الضّد أقرب خطوراً بالبال مع الضّد»[2].

أمّا عن النّوع الثّالث؛ وهو الجامع الخياليّ فيرى السّكّاكي أنّ النّاس يختلفون في إدراكه وتصوّره على اختلاف ثقافاتهم وطريق تعلمهم واشكال مِهَنهم ونوع نشاطهم، فالقمر يراه السّلاحيّ تِرساً والصّائغ يصوّره سبيكة من الإبريز والمعلّم يشكّله رغيفاً أحمر يناله من بيت ذي مروءة[3].

يتّضح في هذا النّوع من الجامع أنّ المعتبر فيه هو نوعيّة المتلقّي، لنصل إلى أنّ الجامع بصفة عامّة – ومن منظور السّكّاكي يقوم على المتلقّي بدرجة كبيرة حتّى تتحقّق سلامة العلاقات بين وحدات الخطاب، وكذا الدّلالة العامّة التي تنطوي تحت هذه العلاقات التي ينشئها المرسل ويحقّقها المتلقّي.

---

[1]- ينظر: محمّد خطّابي، المرجع السّابق، ص ص 120.

[2]-السّكّاكي، مفتاح العلوم، ص 110.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 111.

من خلال ما سبق نستطيع إجراء هذه العلاقات على الاستعارة التي يقيم المرسل من خلالها علاقة فريدة بين المستعار له والمستعار منه، فيسعى المتلقّي إلى إقامة العلاقة بين المتناقضين وإيجاد الجامع بين المتباعدين، فكم درج الشّعراء على تشبيه الجواد بالبحر والغيث، والشّجاع بالأسد، والمشرق البهيّ الطّلعة بالشّمس والبدر، في استعارات متنوّعة لا تدرك معانيها إلاّ بتحريك آلة الفهم التي تتدخّل فيها الثّقافة المشتركة بين المرسل والمتلقّي لينفكّ لغز الخروج عن العالم الواقعي إلى عالم الخيال الذي صنعته الاستعارة.

لقد سجّل الشّعر العربيّ كثيراً من العلاقات الفريدة التي أقامها الشّعراء بصفة خاصّة عن طريق الاستعارةفي جمعهم بين المادّي والمعنويّ والحيّ والجماد والعاقل وغير العاقل، فيترك الشّاعر للمتلقّي كيفيّة الرّبط بين كلّ تلك المتباعدات، فيصبح غريباً في عالم هذا الخطاب، ولا يزيل هذه الغربة إلاّ عن طريق فكّ رموز هذه العلاقات الغريبة، ليكوّن نصّاً جديداً له فيه نصيب من الجهد الفكريّ والعناء العقليّ، ليعتبر في النّهاية شريكاً في إنتاج الخطاب. ومن أبرز الأمثلة على هذا ما ساقه السّكّاكي في إطار التّمثيل للجامع الوهميّ:

ثَلاَثَةٌ تُشْــرِقُ الدُّنْيَا بِبَهْجَتِهَا شَمْسُ الضُّحَى وَأَبُو إِسْحَــاقَ وَالْقَمَرُ

في هذا البيت يجمع الشّاعر بين ثلاثة أشياء؛ شيئان متقاربان وشيء شديد البعد عنهما، فالشّمس والقمر متقاربان من حيث الخلقة والصّفات والشّكل، إلاّ أنّ الإنسان (أبا إسحاق) مختلف عنهما تمام الاختلاف، ورغم ذلك سعى الشّاعر إلى إنشاء علاقة بينه وبين ما هو بعيد عنه، ليجعل المتلقّي في حيرة من أمره وصعوبة في فهمه، فيلجأ إلى استعراض أوصاف تلك الأشياء ليصل إلى مراد الشّاعر، فنرى المتلقّي وكأنّه يرسم في مخيّلته هذا النّموذج الذي اقترحه محمّد خطّابي وعدّلناه حسب ما يقتضيه البحث وترتضيه قواعد الجمع السّابقة:[1]

- الشّمس: جماد – مصدر ضوء – تظهر في النّهار، وهذه صورة معهودة لدى المتلقّي.
- القمر: جماد – مصدر ضوء –يظهر في اللّيل، هذه أيضاً صورة معلومة الدّلالة لدى المتلقّي.
- أبو إسحاق: حيّ – إنسان – مصدر ضوء (في نظر الشّاعر) – دائم الظّهور، هنا يخرق الشّاعر أفق المتلقّي.

[1]- ينظر: محمّد خطّابي، لسانيات النّص، ص 123.

إنّ العلاقة بين الشّمس والقمر معروفة لدى المتلقّي، وهي أما مصدران للنّور والإضاءة منذ الأزل لا يختلف في ذلك الأعمى والبصير، والجاهل والعالم، فكيف لأبي إسحاق أن ينضمّ إليهما؟ لا شكّ أنّ لغة الشّعراء من أرقى النّماذج وأحسن الأمثلة، لذا لا يمكن أن يخلو البيت من فائدة، وسرّ هذه الفائدة «في الشّطر الأوّل من البيت، وهو كلمة الإشراق، فلا يتحقق إشراق الدّنيا إلا بوجه وضيء وطلعة بهيّة ومحيّا حسن، ليصبح الممدوح مزاحماً للشّمس والقمر في نورهما»[1]، بل ويفوقهما في ظهورهما وزوالهما، فالشّمس لا تظهر إلاّ في النّهار والقمر لا يبدو إلاّ في اللّيل، أمّا أبو إسحاق فهو يضيء في الزّمانين على حدّ سواء، وهكذا في سائر الاستعارات.

إذا اتى السّكاكي بهذا المثال على الجامع الوهميّ فإن الجامع الخياليّ هو الانموذج الفريد الذي تتجلّى فيه الاستعارة على اختلاف في البيئات وتنوّع في الثّقافات، على اعتبار أنّ الاستعارة هي لبّ العمليّة التّخييليّة من لدن أرسطو إلى اليوم.

والحقيقة أنّنا لم نتّخذ السّكّاكي أنموذجاً لأنّه أتى في الاستعارة بما لم يسبق إليه، فهو في غالب حديثه عنها إنّما هو مقلّد لمن سبقوه، وبخاصّة عبد القاهر الجرجاني الذي انتهج نهجه في جعل مفهوم الاستعارة يقوم على الادّعاء، أيّ ادّعاء صفة من صفات المستعار منه للمستعار له. ولكن الذي دعانا إلى التماس الصّفة الحجاجيّة للاستعارة لديه هو قضيّة الجامع، فالسّكّاكي يشدّد على ضرورة تحديد الجامع بين الأشياء الواردة في الخطاب، وهذا هو الذي يجعلنا نحقّق أصلاً هامّاً من أصول النّظريّة الحجاجيّة المعاصرة، وهو الدّعوة التي يوجّهها المرسل للمتلقّي من أجل تعاقد ضمنيّ يكمّل الخطاب ويحقّق الفهم المقصود من طرفه، ولا يتأتّى كلّ هذا إلاّ بسعي المتلقّي لتحديد الجامع الذي به يستقيم الكلام وينسجم الخطاب ويتحقّق التّواصل.

4- حجاجيّة الاستعارة في الدّراسات المعاصرة:

لقد ادى التطوّر السّريع في علوم اللغة إلى تداخل كبير بين اختصاصاتها من جهة، وتداخل بينها وبين علوم أخرى من جهة ثانية، وأدّى هذا كلّه إلى سيلٍ من النّظريّات ووابلٍ من العلوم، خاصّة ما يتعلّق ببعض المعارف القديمة التي عادت إليها عقول المتأخّرين لتستخرج منها ما تطويه من مواهب و ما تحويه من طاقاتٍ، ولعلّ البلاغة من اوفر هذه العلوم حظا واعظمها قدرا، حيث عاد الدّرس اللغوي عودة لا نظير لها

[1] - محمّد خطّابي، المرجع السّابق، ص 123-124.

إلى مختلف المفاهيم البلاغية القديمة، مستعملاً في ذلك ما انتهت إليه بعض العلوم والمعارف من نظريّات ونتائج، ومن أبرز هذه المفاهيم الاستعارة، هاته التي صارت بحقّ نقطة محيّرة لدى كثير من الدّارسين، وبخاصّة عندما كشف طاقاتها الحجاجيّة، ومكنوناتها الإبداعيّة واسرارها التّاثيريّة، وسنعرّج على بعض النّماذج التي تناولت النّظريّة الحجاجيّة للاستعارة.

وقبل أن نبدأ في استعراض بعض النّماذج من العرب والغرب، لا بدّ من بسط القول حول تناول الفلاسفة للاستعارة، والذين أكّدوا على دور الاستعارة في كلّ خطاب إنسانيّ وأبرزواحجاجيّتها ودورها حتىّ في الخطاب الفلسفي ذاته الذي صار يتوسّل بها ويعوّل عليها.

1– الفلسفة المعاصرة وحجاجيّة الاستعارة:

الفلسفة والبلاغة بصفة عامّة علمان عريقان وقديمان قدم التّفكير الإنساني، ولطالما قام التّحاور بينهما، إذ لا مفرّ للبلاغة من الفلسفة، ولا يمكن للفلسفة أن تكون خالصة من كلّ تداخل بلاغي، فلا يمكن للخطاب الفلسفي بحال أن يخلص من التوسّل بالبلاغة.

لقد ظلّت الفلسفة في حاجة دائماً إلى دعم بلاغيّ يشحن قاموسها ويفعّل تجاوزيّتها والبلاغة هي أصل الفلسفة وغايتها، فهي من أسّسها واستكملها[1]، وتظهر الحاجة أشدّ الظّهور عندما سعى الفلاسفة إلى تجديد الخطاب الفلسفي، «والبحث عن شكل لغويّ يضع حدّاً لهيمنة اللّغة الميتافيزيقيّة، ويزيد من رصيد القاموس المفاهيمي للخطاب الفلسفي الذي يتناسب مع النّسق التصوّري الباحث عن التّجاوز والتّجديد والنّقد.»[2]

وفي خضمّ العودة الكبيرة إلى اللغة واستكناه طاقاتها الفلسفيّة اصطدم الفلاسفة مع مفهوم بلاغي، يحوي من الطّاقات الفلسفيّة والإمكانات الحجاجيّة ما يجعله أساساً في كلّ خطاب إنسانيّ، وهذا المفهوم هو الاستعارة، التي لطالما اعتبرت فائضاً لغويّاً وزخرفاً لفظيّاً، وهي في الحقيقة «ضرورة لغويّة من صميم منطق اللّغة الطّبيعيّة،وفي الخطاب الفلسفي تُكوّن موضعاً حجاجيّاً، من خلاله يستطيع هذا الخطاب إيجاد معانٍ جديدة وأماكن أخرى يستثمر فيها حوراته، ويطوّر بها مفاهيمه.»[3]

---

[1] - ينظر: يعمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، ص136.

[2] - المرجع نفسه، ص154.

[3] - المرجع نفسه، ص155.

إن الاستعارة كمجاز و تخييل ليست انحرافاً تصورّياً وانزياحاً عن مطلب الحقيقة، كما هي مطلوبة بالعقل، بل هي من إنجاز العقل نفسه، وهي في مقابل الحقيقة، فما كان طريقاً في أحدهما من لغة أو عقل فهو في طريق الآخر.[1]

لقد وعت الفلسفة أهمّية الاستعارة، فهي الواسطة في عقلنة الخيال، «فليست الاستعارة مجرّد مجاز يحيل إلى فضاء تخييلي في اللّغة، بل هي عمليّة استبدال وتحويل داخل الوعي نفسه، وأمّا البيان فسلوك انزياحي للّغة من خلال الاستعارة وداخل اللّغة نفسها مقصدُه الفهم والتبيان، فهو بذلك بلاغة لبلوغه مقاصد الإفهام والإبلاغ، ففيه شرح وتفسير وتأويل وفق نموذج الغموض من أجل الوضوح، والالتباس من أجل البيان، واللّغز من أجل الحقيقة»[2]، من أجل هذا أصبح موقع الاستعارة في الخطاب الفلسفي ضرورياً، وهذا من أجل الفهم، فلا «يمكن التّفكير في الاستعارة داخل الخطاب الفلسفيّ بوصفها محسّناً بلاغيّاً، بل بوصفها مكوّناً داخليّاً من مكوّناته (...)وربّما كانت إحدى ركائزه»[3]، فإذا قمنا باستبدال مضمون الاستعارة فإنّنا نقع في حالة من سوء الفهم، فالاستعارة إنمّا هي تمثيل مركّب من التّخييل والتّصوير، وكلّما كان التّمثيل «حجاجاً كان برهانه أنور وسلطانه أقهر وبيانه أبهر»[4]، وإذا تقرّر أنّ الاستعارة تمثيل فهي إذاً برهان وسلطان وبيان.

ويمكن تفسير برهانيّة الاستعارة بانها تقدم مثالا على فكرة فترسم لها افقا هو طريقٌ إلى الاقتناع و استدخال لعالم ممكن ومحتمل، امّا تفسير سلطانها فلانها تهيمن على افق الانتظار لدى المخاطب، وهذا كله يدعم قوّة الاستعارة في جعل التّجربة منسجمة، وبهذا المعنى يمكن للاستعارات ان تكون نبوءات تضمن تحقّقها بنفسها.[5]

ومن خلال ما سبق يمكن الخلوص إلى ثلاثة مستويات تحقّق حجاجيّة الاستعارة؛ وهي:

- البرهان الذي يتضمّن مثالاً يوضّح الفكرة.

---

[1] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ص 229-230.

[2] - عمارة ناصر، **فلسفة البلاغة**، ص160.

[3] - عبد الحقّ منصف، **مفارقات الخطاب الفلسفي بين الاستعمال المفاهيمي للّغة والاستعمال الاستعاري**، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد100-101، بيروت 1993، ص 65.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص69.

[5] - ينظر: جورج لايكوف، مارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار طوبقال، ط1، المغرب1996، ص 159 .

- السّلطة التي توجّه أفق المخاطَب وتحكمه.
- البيان الذي به يتحقّق الإفهام والإبلاغ.

ومن الثّابت في العقول أنّ الفهم الناتج عن لغز الاستعارة أكثر رسوخاً من الفهم الجاهز النّاتج عن اللّغة العاديّة، و«كلّما كانت الحقيقة التي تريد تعليمها أكثر تجريداً كلّما وجب عليك أن تزيّنها لإغواء الحواسّ»[1]،وممّا قرّرناه سابقاً أنّ من عادة الحقيقة التّواري وراء الغموض والالتباس الذي يعدّ من الخصائص الأساسيّة للّغة، فليس لنا لتحقيق هذا إلاّ الاستعارة التي تجمع بين الحقيقة المتوارية واللّغة الملتبسة.

2– حجاجيّة الاستعارة في الدّراسات العربيّة المعاصرة:

لا يمكن إنكار أسبقيّة طه عبد الرّحمان في مجال النّظريّة الحجاجيّة للاستعارة، ويمكن اعتباره النّموذج الأمثل للفكر العربي المعاصر، لذا سوف نتّخذه عيّنة من الدّراسات العربيّة المعاصرة.

1– الاستعارة والحجاج عند طه عبد الرّحمان (المنطق الحجاجي للاستعارة):

لقد أقرّ طه عبد الرّحمان أن الاهتمام بالحجاج قد تجدّد بتجدّد الدّراسات الخطابية، ولم تقتصر الدّراسات الحجاجيّة على النّظرة الضّيّقة للحجاج، والتي لطالما اعتبرته لا يجاوز عمليّة استدلاليّة وبرهانيّة، تقوم على حشد الأدلّة والبراهين على قضيّة معيّنة،في حين أنّ الحجاج لا يقوم على مجرّد العلاقة الاستدلاليّة بين جانبين اثنين، وإنّا يتعدّاه إلى انطوائه على قدر من الالتباس في الوظيفة[2]، هذا الالتباس الذي عدّه «من مسلّمات الخطاب الطّبيعي»[3]، كما أكّد أنّه «مطلوب في الحجاج»[4].

كما بني الفكر الاستعاريّ الطّاهائيّ على أسس جرجانيّة خالصة، إلاّ أنّ صاحبه طوّره وألقى بثقل معارفه عليه، فجاء نهاية لكثير من الدّراسات الفلسفيّة حول الاستعارة، واوّل ما ركز عليه طه عبد الرّحمان في حديثه عن المجاز تمّ الاستعارة خاصّيّة الالتباس،لأنّ خاصيّة الالتباس في الخطاب الطّبيعي، إنّما تتجلّى في المجاز الجامع بين معنيين متقابلين هماالعبارة والإشارة، فالمعنى الأوّل حقيقيّ، والمعنى الثّاني قيمي أو مجازي وهذا الجمع هو عين الالتباس المطلوب في الحجاج، ومن هنا يظهر ان المجاز هو الاصل في الحجاج[5].

---

[1] - فريدريك نيتشه، ما وراء الخير والنّشر، ترجمة: جزيلا فالور حجّار،المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت1995، ص 127.

[2] - ينظر:طه عبد الرّحمان، **اللسان والميزان**، ص ص 229-230.

[3] -طه عبد الرّحمان، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ص99.

[4] - طه عبد الرّحمان، المرجع السّابق، ص231.

[5] - ينظر:طه عبد الرّحمان، **اللسان والميزان** ، ص ص231-232.

ويعتبر طه عبد الرّحمان أنّ نموذج «العلاقة المجازيّة هو العلاقة الاستعاريّة، فالاستعارة هي أهم علاقات المجاز، فهي إذن أدلّ ضروبه على ماهية الحجاج»[1] ومن خلال هذا التركيب الذي أفضى به إلى إدراك الأهمّية البالغة للاستعارة، اعتبر أنّ «الأسلوب الاستعاري أقدر الأساليب التّعبيريّة على إمداد الخطاب بقوّة التفرّع والتّكاثر، فهو أشدّها توغّلاً في العمل بالآليات التّشبيهيّة التي هي عماد الاستدلال الطّبيعي (...)، هذا الاستدلال الذي من خلال الاستعارة لا يورّث المتكلّمَ القدرةَ على تكثير عباراته فحسب، بل يورّثه القدرة العجيبة على تكثير ذواته الخطابيّة، لهذا بلغت الاستعارة مرتبة لا تدركها عبارة غيرها، كائنة ما كانت.»[2] من هنا توجّه إلى الغوص في تخومها واستخراج ما فيها من خلفيات فلسفيّة وطاقات حجاجيّة. ولا يمكن الدّخول في فكر طه عبد الرّحمان الاستعاري دون النّظر في الأصول الجرجانيّة التي يقرّ طه عبد الرّحمان أنّه وجد فيها منابت النّظريّة ومعالمها الأولى فأخذ منها منطلقاته.

لقد جعل طه عبد الرّحمان الإنتاج البلاغي للجرجاني يتميّز بخاصّيتين هما:[3]

- «أنّه إنتاج جداليّ: فعبد القاهر لم يأل جهداً في الاعتراض على مقولات بيانيّة مشهورة، وفي دفع أساليب بديعيّة سائدة عند أسلافه من نقّاد البلاغة؛ وخير دليل على ذلك كثرة دوران العبارات الجدليّة على لسانه مثل: (إن قلتم...قلنا)، (فإن قيل...قيل)، (ما هو إلاّ كذا وكذا)، و(كيف لا يكون كذلك مع أنّه كذا وكذا؟).
- أنّه إنتاج تأسيسيّ: فقد تولّى إنشاء مقولات وأدوات للنّقد البلاغي لم يسبق إليها، واستحقّ بذلك أن يُعتبر مؤسّس علم البلاغة العربيّة».

يعتبر طه عبد الرّحمان أنّ السّبب في تنبّه الجرجاني لحجاجيّة الاستعارة إنّما هو نابع من قوله بالادّعاء الذي يقوم على المبادئ التّالية:[4]

1- طه عبد الرّحمان، المرجع السّابق، ص232.

2- طه عبد الرّحمان، **اللّسان والميزان**، ص295.

3- المرجع نفسه، ص304.

4- ينظر: طه عبد الرّحمان، **الاستعارة بين حساب المنطق ونظريّة الحجاج**، مجلّة المناظرة، العدد4، ماي، 1991، ص 60-62.

- مبدأ ترجيح المطابقة، ومقتضاه أنّ الاستعارة ليست في التّشبيه بقد ما هي في المطابقة، أي أنّ المستعار منه والمستعار له يبلغ التّشابه بينهما درجةً ينتفي معها الاختلاف ويصيران شيئاً واحداً، وبحسب هذا المقتضى يكون القول الاستعاري ملتبساً .

- مبدأ ترجيح المعنى، فالقول الاستعاري ليس في اللّفظ بقدر ما هو في المعنى، فمدار فهم الاستعارة ليس على المعنى المأخوذ مباشرة من اللّفظ، وإنّما على معنىً ثانٍ يتولّد في النّفس بطريق المعنى الأصلي، وهكذا فالمقتضى المعنوي للادّعاء هو أنّ القول الاستعاري يستند إلى بنية استدلاليّة.

-مبدأ ترجيح النّظم، ومقتضاه أنّ الاستعارة ليست في الكلمة بقدر ما هي في التر ّكيب، فالكلام متعلّق بعضه ببعض، ومترتّب بعضه على بعض بوجه مخصوص، ولا يستقيم إحكام هذا التعلّق وضبط هذا التر ّتيب إلاّ بتوخّي أمرين، أولهما مقتضيات العقل:فالنّظم ليس مجرّد توالي الألفاظ في عمليّة النطق، وإنّما هو تناسق دلالاتها فيما بينها تناسقا يستوفي شرائط التّعليل العقلي؛ والثّاني قوانين النّحو: وهي النّظر في أسباب التّفاضل التّعبيري والتّبليغي للجمل.

وبهذه المقوّمات يتّضح ان القول الاستعاري عند الجرجاني، تجتمع فيه أوصاف ثلاثة هي: أنّه تركيب خبري، وأنّه قابل للأخذ على جهة الحقيقة، وأنّه مشتمل على بنية تدليليّة، وكلّ قول هذه أوصافه يعدّ في سياق الجدل الذي نهجه الجرجاني بمنزلة (دعوى)، كما يعدّ صاحبه (مدّعياً)، ويعدّ عمله (ادّعاءً)، وهذا الادّعاء هو مناط الاستعارة.[1]

إنّ مفهوم الادّعاء الذي قال به الجرجاني وتنبّه له طه عبد الرّحمان، لم يقف على حقيقة مدلوله وبالغ أهمّيته من اشتغلوا بإنتاج عبد القاهر الجرجاني على كثرة عددهم، وتنوّع مناهجهم، وتفاوت مواقفهم. إنّ جعْلَ الاستعارة تقوم على هذا المفهوم يعدّ نقطة التّحول في فهم حقيقة الاستعارة وإدراك كنهها ومعرفة فعاليتها.

يدور الجرجاني بين ادّعاءين اثنين هما: ادّعاء إثبات الصّفة المشتركة (الجامع) للمستعار له، و إثبات دليل هذه الصّفة، أي دخول المستعار له في المستعار منه، فكلّ عاقل يعلم أنّ إثبات الصّفة بإثبات دليلها،

[1] - ينظر: طه عبد الرّحمان، المرجع السّابق ، ص63.

أمّا دليل الادّعاء الأوّل فهو المستعار منه نفسه، إذ تلزم عنه هذه الصّفة لزوماً، كقولنا «(رأيت أسداً)، فواجبٌ أن تكون له الشّجاعة»[1].

يرى طه عبد الرّحمان أنّه إذا كانت حجاجيّة الاستعارة عند الجرجاني تقوم على مفهوم الادّعاء، فإنّ هذا الأخير يحتاج إلى مفهوم آخر يعضّده ويكمّله، ويقوّي لبنات نظّرية حجاجيّة للاستعارة، هذا المفهوم هو (التّعارض)، هذا المبدأ الذي أشار إليه الجرجاني إشارة عابرة، ولم يهتمّ به اهتمامه بمبدإ الادّعاء، وهنا يأسف طه عبد الرّحمان لعدم تركيز الجرجاني على مبدإ التّعارض الذي لو جعله في مقام الادّعاء «وحلّل آليات التّداخل بينهما لاستكمل بحقّ عناصر النّظريّة الحجاجيّة للاستعارة التي يعدّ بحقّ واضع أصولها ورائد مجهولها».[2]

ووفاءً من طه عبد الرّحمان لهذا العلَم سعى إلى التّصريح بما لـــمّح إليه الجرجاني أوّلاً، ثمّ إلى استكمال عناصر هذه النّظريّة ثانياً، ولم يتحقّق له هذا إلاّ عن طريق الترّكيز على مبدإ المقاربة التّعارضيّة للاستعارة الذي يبنيه على الافتراضات التّالية:[3]

- القول الاستعاري قول حواريّ، وحواريّته صفة ذاتية له.
- القول الاستعاري قول حجاجي، وحجاجيّته من الصّنف التّفاعلي.
- القول الاستعاري قول عمليّ، وصفته العمليّة تلازم ظاهره البياني والتّخييلي.

«من خصائص استعاريّة اللغة ان المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يتلازمان في التعبير او يتعاندان فيه»[4]، ويستمد القول الاستعاري حواريّته من كونه يتألّف من هذين المستويين، ولكلّ من هذين المستويين مقامٌ خاصّ به، وبما أنّ المعنى الحقيقي (ظاهر غير مراد) أو (ظاهر مؤوّل)، والمعنى المجازي (مضمر مراد) أو (مضمر مبلّغ)، جاز أن نميّز في المقام الحقيقي بين (حال الإظهار) و (حال التّأويل)، وفي المقام المجازي بين (حال الإضمار) و (حال التّبليغ).ومن هنا فإنّ الذّوات التي تشترك في بناء القول الاستعاري أربعٌ لكلّ منها

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ص 110-111.

[2] – طه عبد الرّحمان، **الاستعارة بين حساب المنطق ونظريّة الحجاج**، ص ص66.

[3] - ينظر:طه عبد الرّحمان، **اللّسان والميزان**، ص310.

[4] - طه عبد الرّحمان، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ص 49.

وظيفته؛ وهذه الذّوات هي المـُظهِر، المؤوِّل، المـُضمِر، المبلِّغ، ويتّخذ المتكلّم الواحد كلّ هذه الذّوات مظاهر لوجوده في القول الاستعاري يتقلّب بينها، قائماً بكلّ أدوارها الخطابية في آن واحد[1].

أمّا عن حجاجيّة القول الاستعاري فقد ذهب فيه طه عبد الرّحمان مذهباً بعيداً، لا يمكن إدراكه إلاّ بامتلاك الآلة المنطقيّة، والنّباهة الفكريّة، وتجدر الإشارة إلى أنّ فكر طه عبد الرّحمان الاستعاري لابدّ أن يفرد ببحوث خاصّة لإدراك قيمته، وفهم مقتضاه، لأنّه أظهر من سلامة اللّغة ودقّة المنهج واستقامة الفكر وصرامة التّحليل والتّدليل ما ليس له نظير في عصره، ونحن هاهنا نريد أن نفتح العقول على هذا الإنتاج اللاّ مع، ونثير الأقلام حول هذا الفكر السّاطع.

إنّ القول الاستعاري يستمدّ حجاجيّته من تداخل آليَتيْ الادّعاء والاعتراض اللّتين تميّزان الحجاج، **وينبغي إ**ذاك أن نميّز بين شروط كلّ منهما، والتي قرّرها مفكّرنا كالتّالي:[2]

- من شروط الادّعاء أن يكون المدّعي معتقداً صدق دعواه، وأن تكون له بيّنات عليها يعتقد صحّتها وصدق القضايا التي تتركّب منها هذه البيّنات، كما له الحقّ في أن يطالب محاوره بأن يصدّق دعواه، ويقتنع **بما يقدّمه من أدلّة عليها.**
- من شروط الاعتراض أن يرد على دعوى سابقة، وأن يطالب المعترضُ المدّعي بإثبات دعواه، وأن لا يسلّم له **إلاّ عند تمام اقتناعه بصحّة هذا الإثبات.**

رأينا أنّ من ذوات المستعير **(الذّات المظهرة)**، والوظيفة الحجاجيّة لهذه الذات هي انها **تدّعي وجود** المعنى الحقيقي للجملة، اي انها تدعي المطابقة بين المستعار له والمستعار منه؛ امّا **(الذّات المؤوّلة)** للمستعير فيقوم دورها الحجاجي في الاعتراض على وجود المعنى الحقيقي للجملة، بما أنّ المعنى المؤوَّل هو أولى بالخفاء من المعنى المضمر، أي يقوم هذا الدّور في إنكار المطابقة بين المستعار له والمستعار منه. **ليصبح المتكلّم ذاتاً** متعارضة في مرتبة الحقيقة، ويكتمل التّعارض في القول الاستعاري بجعل المتكلم ذاتا متعارضة في مرتبة المجاز، **ولا يتحقّق هذا إلاّ بإثبات التّعارض بين (الذّات المضمِرة) و(الذّات المبلّغة)**، وهذا محتوم الحصول في القول الاستعاري، إذ الأولى تدّعي المباينة بين المستعار له والمستعار منه، والثّانية تقتضي إنكار المباينة بينهما.[3]

---

[1] - **ينظر:** طه عبد الرّحمان، **اللّسان والميزان،** ص310-311.

[2] - **ينظر:** المرجع نفسه، ص 311.

[3] – **ينظر:** المرجع نفسه، ص ن.

ويتبيّن من خلال هذا التفصيل ان المستعير يحقق الانتقال بين المستوى الحقيقي والمستوى المجازي، مترجماً ألوان التّعارضات في القول الاستعاري، لنخلص في الأخير إلى أنّ المستعير بسلك طرقاً حجاجيّة ظاهرة التناقض، لا نحسّ فيها مع ذلك تعدّياً لحدود المعقول الطّبيعي.[1]

وفي الأخير يصير المستعير «قادراً على أن يتقلّب في أوضاع خطابيّة كثيرة، مضفياً على قوله ألواناً شتىّ من الدّلالة تختلف باختلاف تقلّبات هذه الأوضاع، وكلّ وضع منها يجعل للمستعير ذاتاً خاصّة، فتكثر ذواته الخطابية وإن كانت ذاته العينيّة واحدة، ليصير المستعير متوحّداً بعينه متعدّداً بقوله.»[2]

ومما يحقق حجاجيّة الاستعارة، هو كونها ابلغ وجوه تقيّد اللّغة بمقام الكلام، وهذا يعدّ سبباً كافياً لجعل الاستعارة تدخل في سياق التّواصل الخطابي، الذي يهدف إلى تغيير في الأنساق الاعتقاديّة والقصديّة والتّقويميّة للنّاطقين ودفعهم إلى الانتهاض إلى العمل[3]، وهو الخاصّيّة الأخيرة من خواص الخطاب الحجاجي.

والجانب المهمّ في الاستعارة هو اتّكاؤها على المستعار منه، واعتباره المثال الأسمى والدّليل الأفضل، «إذ عادةً ما يرتبط المستعار منه بنسق من القيم العليا، التي تجعل الاستعارة أدعى من الحقيقة في تحريك همم المستمعين إلى الاقتناع بمضمونها والعمل بفحواها».[4]

من خلال ما قدّمنا من فكر طه عبد الرّحمان الاستعاري، بإيجاز شديد يتبين أوّلاً: وعيه الكامل لما جاء به عبد القاهر الجرجاني، أو أشار إليه، كيف لا وهو يعتبره بحقّ صاحب نظريّة (حجاجيّة الاستعارة)، وهذا ليس غريباً عن طه عبد الرّحمن، إذ يُعدّ من القلائل الذي لم يقطعوا الصّلة بماضيهم، بل نسبوا الفضل كلّه إليه، وراحوا يبنون كلّ مفهوم عليه، وهذا سرّ نبوغه، وعنوان تفوّقه، فجاءت أعماله، أصلها ثابت وفرعها في السّماء، ومن المؤسف أن لا نرى اهتماماً خاصّاً بفكره الذي يعدّ بحقّ حلقة مهمّة في تاريخ اللّغة العربيّة بصفة عامّة، وفلسفة اللّغة بصفة خاصّة.

ثانياً: ندرك القيمة الحقيقيّة للاستعارة في سائر الخطابات، إذ يكتسب الخطاب بوجودها قدرة على تكثير عباراته، وكذا التّجديد في الأدلّة والشّواهد السّائدة في تقويم الأحداث والسّلوك، ممّا يجعل المخاطَب

[1] - ينظر: طه عبد الرّحمان، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ص ص 47-48.

[2] - طه عبد الرّحمان، **اللّسان والميزان**، ص234.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص312.

[4] – المرجع نفسه، ص ن.

يقبل على الخطاب سمعاً واقتناعاً وإذعاناً، ومن ثمّ انتهاضاً إلى العمل، ومن هنا تُدكّ كلّ الصّيحات التي جعلت الغاية القصوى من الاستعارة التّوسّل بالتّخييل، وتكلّف الحسن، ودغدغة الشّعور.

2- حجاجيّة الاستعارة في البلاغة العربيّة المعاصرة (صلاح فضل):

سعت البلاغة العربيّة كغيرها إلى مراجعة ذاتها ومسايرة ما بلغته العلوم وما اتاحته النظريات، ولا ننكر أنّ كثيراً من هذه العودة كان وليد الاطّلاع على بعض أعلام الثّقافة الغربيّة الذين ثاروا على البلاغة القديمة التي هيمنت زمناً طويلاً وسيطرت ردحاً بعيداً، لذا تعالت صيحات البلاغيّين العرب منادين بتجديد البلاغة وإخراجها من قوقعتها وربطها بكثير من العلوم الإنسانيّة، ومن أوائل هؤلاء أمين الخولي الذي ثار على البلاغة القديمة التي وصفها «بالجمود والانفصال عن روح الإنسان ونفسيّته»[1]، وكتاب فنّ القول الذي ألّفه يعدّ دستور هذا الاتجّاه، حيث يحدّد صلاح فضل في تقديمه لهذا الكتاب المستويات التي تحكم منظور صاحب هذا الكتاب:[2]

- قصور البلاغة القديمة عن تناول النصوص الجديدة كونها تقتصر على بلاغة الجملة، مما دعى إلى تجاوز هذه النّضرة الضّيّقة وتوسيعها لتشمل بلاغة المتتاليات الجمليّة ثمّ الخطاب برمّته.
- تركيز البلاغة القديمة على اللّفظ وإهمال المعنى، وهو في هذا الأمر متأثّر بالثّورة البلاغيّة الأوربيّة.
- ضرورة التّطوّر في الفنون والآداب، وربط البلاغة بالحياة وتخليصها من هيمنة الفكر الدّيني.

وكان يهدف من خلال هذا التّجديد إلى هدفين هما:[3]

الأوّل: وقد وصفه بالقريب وهو تسهيل دراسة المواد الأدبيّة وتوفير ما يبذل فيها من جهد ووقت، مع تحقيق المطلوب من دراستها تحقيقاً علميّاً؛

الثّاني: وقد وصفه بالبعيد وهو أن تكون هذه الدّراسة الأدبيّة مادّة من مواد النّهوض الاجتماعي، تّتصل بمشاعر بالأمّة، وترضي كرامتها الشّخصيّة، وتساير حاجتها الفنّيّة المتزايدة.

إنّ هذا الوعي الذي امتاز به أمين الخولي –على ضيقه- يعتبر بحقّ بوابة انفتحت البلاغة من خلالها على سائر الفنون اللّغويّة وغير اللّغويّة لتحتضن كلّ ما له علاقة بالإنسان، لتتوالى الدّراسات التي أثبتت أنّ

---

[1]- مصطفى ناصف، اللّغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصّباح، ط1، الكويت 1992، ص 151.

[2]- ينظر: أمين الخولي، فنّ القول، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة1996، ص ص 10-11.

[3]-محمّد كريم الكوّاز، البلاغة والنّقد –النّشأة والتّطوّر، دار الإنتشار العربي، ط1، بيروت- لبنان 2006، ص 274.

البلاغة قادرة على التّحاور مع كلّ العلوم، و قادرة على مسايرة التّطوّر الذيمسّ حياة الإنسان وخاصّة فكره وفنّه.

لقد استجاب كثير من النّقاد والبلاغيّين إلى دعوة امين الخولي، رغم تاخّر ازمانهم وبعدها عنه، وقد سار كلّ مستجيب في اتجاه فكره الذي ربطه بالبلاغة، ولا ننكر ذوبان بعض المجدّدين المتاثرين بفكره في تجديد الغربيّين، فجاءت اغلب دراساتهم ترجمات او تكاد لدراسات وافدة ليس لهم فيها من حظ إلا حروف الضّاد التي تئنّ □ت وطأة الانسياق وراء النّظريّات الغربيّة وأخذها كمسلّمات.

يعتبر صلاح فضل من النّقاد العرب الذي لا يمكن إنكار جهودهم، إذ دفع بالفكر النّقدي العربي دفعةً كبيرة لا سيما وأنّه أول من أدخل البنيوية إلى الوطن العربيّ، ضف إلى ذلك إفادته من الكتابات الغربيّة ا□عاصرة مع التشبّع التّام بالثّقافة العربيّة القد□ة، وهذا ما جعل كتاباته تتّسم بالتّأصيل والتّجديد، كما يعدّ صلاح فضل من رواد □ديد البلاغة، حيث يرى: ان بحوث البلاغة اخذت تنمو منذ نهاية عقد الخمسينيّات إلى يومه عبر ثلاثة آفاق متجاورة ومتتاليّة، وإن كانت متباينة في أهدافها وبرامجها، حيث تمثّل في الحقيقة سعة التّجديد وأدواته المنهجيّة، وقد كانت على النّحو التّالي:[1]

الاتّجاه الأوّل: مثّله شا□ بيرلمان في كتاباته التي سمّاها البلاغة الجديدة، حيث أعاد بعث البلاغة القديمة ووسّعها ساعياً إلى استكناه طاقاا ا□جاجيّة، وهذا عن طريق توسيع رقتها لتشمل كلّ ا□طابات ا□عاصرة.

الاتّجاه الثّاني: تمثّله البلاغة التي ولدت في أحضان البنيويّة، ويمثّلها جيرار جنيت وجان كوهن وتودوروف، وقد أطلق عليهم البلاغ□" ا□دد.

الاتّجاه الثّالث: أتى بمنهج وظيفي مجاور للبنيويّ، ومعتمد على التّداوليّة والسّيميائيات، إلى درجة أنّ تودوروف –وهو أحد البنيويّ□- اعترف بأنّ السّيميائيّات يمكن أن تفهم باعتبارها بلاغة معاصرة.

ويظهر أنّ صلاح فضل علىوعي كامل بهذه الاتجاهات مما جعل دراساته تتّسم با□دّة والشّمول، فهو يتعرّض لكلّ جديد بالدّراسة والنّقد، وخاصّة ما يتعلّق بالمفاهيم البلاغيّة التي أبرزها الاستعارة، حيث اعتبرها تحتل مكان الصّدارة لما تؤدّيه من أدوار في الخطاب اليومي.

[1] - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص ص 73-74.

1- البـــلاغة البرهـــانيّة:

يرى صلاح فضل ان البلاغة انفتحت على العديد من الحقول المعرفيّة المجاورة واثبتت في ذلك قدرة كبيرة على الاستيعاب والتّوظيف بفضل الكفاءة المنهجيّة، ممّا جعل التّحليل البلاغي الحديث يختلف اختلافاً جوهريّاً عن البلاغة القديمة في رصدها للأشكال المختلفة كجزئيات متفرّقة لا تربطها علاقة، ولا يطبعها التّفاعل، على عكس البلاغة الجديدة التي تبدأ من النّص لتقوم بتحليله ورصد مكوّناته ورسم درجات كثافته وأنماط توظيفه لمختلف الأشكال الفعليّة[1]، ومفاد هذا أنّ البلاغة الجديدة لا تفصل بين الشّكل والمضمون، كما تولي اهتماماً بالقيم البلاغيّة الحجاجيّة الكامنة في بعض الأشكال النّصيّة، لأنّ حضور تلك القيم الإمتاعيّة الحجاجيّة هو امر مميّز للبلاغة الادبية من البلاغة المنطقيّة التي تتقاطع مع نظيرتها الفلسفيّة في طابع السّعي لإرساء الحقيقة عبر الدّليل لا الحجاج والإمتاع.[2]

كما يرى صلاح فضل أنّ الفضل في اكتشاف الطّاقات الحجاجيّة في البلاغة يعود إلى المدرسة البلجيكيّة التي تعتمد كلا من الحجاج الفلسفي والقانوني كمهاد نظري لخدمة الحجاج البلاغي في مختلف تجلّياته الفنّيّة الأدبيّة، لأنّ البلاغة الجديدة منطقيّة وليست تجريديّة، فالمنطق نفسه أخذ بدفعة قويّة خلّصته من الأشكال القديمة المكرّرة، وأخذت بيده إلى تحليل أدوات البرهان التي يستخدمها الرّياضيّون بالفعل، فانبرى المناطقة إلى استكمال هذه النّظريّة البرهانيّة عبر تحليل أدوات الاستدلال الملائمة لجميع العلوم الإنسانيّة.[3]

وهنا ينفصل صلاح فضل عن المدرسةالبلجيكيّة ليصبّ اهتمامه على بعض العلوم الإنسانيّة ويربطها بالتناول البلاغي، حيث يرى –مثلاً- أنّ الفلسفة توفّر المهاد النّظري والأصول التّجريديّة لعلاقة البنيويّة التّكوينيّة بين الدّليل والاستدلال الحجاجي، أمّا علم الاجتماع فيدرس علاقة النّصوص بالسّياقات الخارجيّة، والذي اهتمّ به علم النّفس هو آليات التلقّي والتّأويل وتكوين الأخيلة، وهذه كلّها ذات صلة بالحجاج سواءً

---

[1] – ينظر: صلاح فضل، المرجع السّابق، ص 219.

[2] - ينظر: محمّد الأمين الطّلبة، **الحجاج في البلاغة المعاصرة–بحث في بلاغة النّقد المعاصر**–، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، لبنان 2008، ص 232.

[3] – ينظر: صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، ص 77.

ما يتعلّق بالمبدع في تحرّي إمتاع المتلقّي وكذا استجابة المتلقّي. وقد انبثق عن هذا إشكالات ذات صلة ببلاغة الحجاج، مثل: آليات التّحفيز والتّعبئة والدّفع إلى الفعل.[1]

من هنا اتّضحت الأدوار الحجاجيّة التي تؤديها البلاغة الجديدة، بوصفها مجالاً واسعاً لدراسة النّصوص الادبيّة بكل سياقاتها وجزئياتها وما يتعلق بالمبدع والمتلقي لتكون بحقّ بلاغة الحجاج.

2- الاستعارة بين التّصوير والتّعبير والتّأويل:

تبوّأت الاستعارة مكانة عاليّة في البلاغة المعاصرة، لما تلعبه من دور في خطاباتنا اليوميّة والفنّية على حدّ سواء، وذلك _كما قدّمنا_ لبنيتها المرنة والمتفتّحة والمقارنة بين الغائب والشّاهد كما أنّها تتموقع بين جمال التّشبيه وانصهاره في المجاز ورمزيّته وبنيته العقليّة.

فالاستعارة ليست وجهاً بلاغيّاً مقصوراً على الخيال الشّعري والزّخارف اللّفظيّة، وإنّما هي عنصر يدخل بقوّة في خطاباتنا اليوميّة، إذ إنّ فعل الاستعارة يرتبط بطبيعة تكويننا الثّقافي ومعرفتنا بالعالم وقرب المتكلّم والمتلقّي من مورد الاستعارة لتتوحد الصّورة بينهما، وتتعلّق هذه المعرفة سواء الوراثي أو المكتسب.

وتتميّز الاستعارة في الخطاب الأدبي بطابع القصد، إذ إنّ بنيتها مشفّرة تجذب المتلقّي ليحاول فهمها وتحليلها ثمّ ربطها بالنّسق الاستعاري العام للمتلقّي، وكذا مختلف السّياقات التي تكتنف الكتابة والقراءة والعلاقات بين الوحدات النّصيّة، حيث تلعب دور الرّابط والمولّد بوصفها عامل التّفاعل الأساسي.[2]

أمّا عن حقيقتها فهي ليست تحويلاً أو نقلاً معيناً للكلمات، وإنّما هي تكثيف لدلالة الكلمة التي تتفاعل داخلها أبعاد المصرّح به والملمّح إليه، فلاستعارة هي موهبة الفكر الذي يفاعل السّياقات.[3]

في هذه العبارة يكرّس ناقدنا نظرة عبد القاهر الجرجاني في أنّ أثر الاستعارة وفعاليّتها إنمّا هي في المعاني وليست في الكلمات فحسب، ضف إلى ذلك مبدأ الجرجاني الذي سار عليه وسخّر فكره وأذاب عقله لأجله ألا وهو قضيّة النّظم، حيث يرى أنّ قوّة الاستعارة إنما هي في إطار نظمها وسياقاتها الواردة فيها، وهذا ما يبرز قدرة صلاح فضل على إذابة كثير من الفروق بين البلاغة العربيّة مع غيرها.

---

[1] - ينظر: محمّد الأمين الطّلبة، **الحجاج في البلاغة المعاصرة**، ص ص 233-234.

[2] – ينظر: صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، ص151.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 151.

ثمّ يؤكّد صلاح فضل «كيفيّة إنتاج الدّلالة الاستعاريّة وتلقّيها في الوقت ذاته ... بالتّالي فإنّ نظريّة القول الاستعاري لا بدّ أن تكون بالضّرورة نظريّة لإنتاج الدّلالة الاستعاريّة للخطاب.»[1]

هذه الخصائص المتعدّدة للاستعارة التي ركّز عليها صلاح فضل من حيث البنية والسّياق والدلالة منحتها أدواراً حجاجيّة، لعلّ أهمّها الجانب التّحفيزي وبنيتها المزدوجة وجمعها بين الأجناس المختلفة، وكذا تغيرّ بنيتها من سياق إلى آخر، هذا كلّه يجعلها تتيح التفرّع للخطاب في إنتاج الدّلالات.

من هنا يظهر الدّور البارز للاستعارة وطاقاتها الكامنة التي ركز عليها صلاح فضل، خاصّة في كتابه (بلاغة الخطاب وعلم النّص)، إلاّ إنّه لا يملك استقلاليّة في هذا الموضوع عن المدرسة البلجيكيّة، بل يمكن اعتبار ما جاء به نوعاً من النّقل الأمين مع إضافات بسيطة ليست إلاّ عنوان وفاء للبلاغيّين الأوائل.

إنّ هذين النّموذجين لا يعنيان اقتصار البحث الحجاجي للاستعارة عليهما، بل هناك أعلام كثيرون تناولوا الاستعارة من وجهتها الحجاجيّة، وأبرزهم في المغرب العربي الذي توجّه توجّهاً حجاجيّاً كبيراً.

3- حجاجيّة الاستعارة في الدّراسات الغربيّة المعاصرة:

1- الفلسفة الغربيّة المعاصرة، الاستعارة في فلسفة بول ريكور:

يعتبر بول ريكور من النّقاد الفلاسفة الذي أثّروا بشكل واضح في الدّرسين البلاغي واللّساني المعاصرين، وذلك لتعدّد المناحي الفكريّة التي ترفد كتاباته، كالفلسفة، علم الأديان، علم الاجتماع، البلاغة، اللّسانيات، علم النّفس، العلوم السّياسيّة،...إلخ، وهذا ما جعل كتاباته ذات أثر واضح في الحركة الفكرية بصفة عامّة.

لقد صبّ بول ريكور كلّ معارفه الفلسفيّة على البلاغة والنّقد، وخاصّة البلاغة التي عاد إليها كلّ العودة، وهذا من خلال كتابات متعدّدة، ويعدّ اهتمامه بالحجاج فارقاً بين كتاباته البلاغيّة التي تظهر، بصورة ضمنيّة، وبابرز بجلياتها، في المباحث التّاويليّة من جهة، وبين دراساته المتاخّرة للسّرد بوصفه ظاهرة بلاغيّة وجوديّة تستوعب حصيلة كلّ العلوم والتّجربة الإنسانيّة.[2]

يقسّم المهتمّون بفلسفة ريكور البلاغيّة، تطوّرها إلى ثلاث مراحل:[3]

---

[1]- صلاح فضل، المرجع السّابق، ص ص 151-152.

[2]- ينظر: محمّد سالم محمّد الأمين الطّلبة، **الحجاج في البلاغة المعاصرة**، ص158.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص159-173.

المرحلة الأولى: مرحلة التّأويل مع كتابه (صراع التّأويلات) الذي طبع عام 1969:

وبرى فيه «أنّه عمليّة معقّدة يشترك فيها **العديد من العلوم والمعارف.**»[1] ومن هنا يجعل بول ريكور التّاويل يرتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسّسة والتّقليد والدّين وشتّى المعارف والمكتسبات الفكريّة، والتي بها يؤمن، ومن أجلها يحاجج.

وعلى المستوى الفلسفي يرى ان التاويل في النّصوص يعني تفكيك مكوّناتها المجازيّة و **الاستعاريّة والبلاغيّة بصفة عامّة**[2]، فاخصب الخطابات تاويلا هي التي تحمل في طيّاتها التعبير المجازي «**الذي بفضله يمكن أن تتحقّق قدرة اللّغة الرّمزية.**»[3] لتتحقّق خاصيّتي الخفاء والتّجلّي في اللّغة، فيبقى المتلقّي «في فضاء رحب يغني فيه الجليّ ويستنطق المسكوت عنه»[4].

المرحلة الثّانية: مرحلة الاستعارة مع كتابه (الاستعارة الحيّة) الذي طبع عام 1975؛

اولى بول ريكور في مرحلته الاولى اهتماما خاصّا للبلاغة بصفة عامّة والمجاز والاستعارة بصفة خاصّة، ومن خلال اهتمامه هذا ندرك وعيه بقدرة الاستعارة وأهمّيتها في الخطابات، ويترجم وعيه هذا بكتاب خاص بالاستعارة، تكلّم فيه أوّلاً عن البلاغة بصفة عامّة، ويعتبرها «سلوكاً فلسفيّاً يهدف إلى السّيطرة على القوانين **الأساسيّة للاستعمال اللّغوي...** الذي يضعها في الإطار الفعلي لكلّ من الفهم والتّواصل»[5]، **ومن خلال** هذا التّعريف الذي اختاره يؤشّر ريكور إلى الوظيفة الحجاجيّة للبلاغة، وقبل حديثه الخاص عن الاستعارة **يقدّم بالكلام** عن سائر الأساليب البلاغيّة القائمة عن العدول عن أسلوب معين ّ إلى آخر لأغراض مقصودة هي في جوهرها حجاجيّة إقناعيّة.

ومن أبرز مظاهر العدول الاستعارةُ ذات الطّبيعة الحلاقيّة التي تلعب دوراً فعّالاً في مختلف الخطابات **والأبنية الحجاجيّة، وهذا لما تتمتّع به** من ثراء في تنوّع الدلالة وتفرّعها، «فهي تحتفظ في آن واحد بفكرتين لأشياء مختلفة ونشطة داخل الكلمة والعبارة البسيطة ذات الدّلالة التي هي المحصّلة الأساسيّة لتفاعلها...**وإذا** كانت الاستعارة مهارة وموهبة فإنّها موهبة فكريّة، والبلاغة ليست سوى انعكاس وترجمة لهذه الموهبة داخل

[1] - بول ريكور، **صراع التّأويلات**، ترجمة: منذر عيّاشي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت 2005، ص285.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 295-305.

[3] - المرجع نفسه، ص71.

[4] – المرجع نفسه، ص ن.

[5] - بول ريكور، **الاستعارات الحيّة**، ص 100.

معرفة متميّزة»[1]. والتّحكّم في هذه الموهبة يوفّر للمحاججين فرصة التنويع في العبارات والأساليب، خاصّة مع هذا التنوّع والتّفرّع الكبير للاستعارة. هذا الثّراء الظّاهر للاستعارة يحقّق أهدافاً كثيرة للمتكلّم سواء أكانت **إبلاغيّة أم تواصليّةً أم إبداعيّة أم حجاجيّةً** «لأنّ نظيرة القول الاستعاري لا بدّ أن تكون بالضّرورة نظرية **لإنتاج الدّلالة الاستعارية للخطاب.»**[2]

وإذا كان البعد الحجاجي الأساسي للاستعارة يتمثل في إبراز بعض المعاني وتقويتها والتمثيل لها والتاكيد عليها، فإن ثمة ادوارا حجاجيّة كثيرة تؤدّيها الاستعارة، ولكن في نهاية مطافها تدعم هذا البعد، فالاستعارة في نظر ريكور ذات خصائص وجوديّة تجعلنا نحسّ بدورنا اكثر وتدفعنا دفعا إلى التفكير، لانها تخلق لنا علاقات متعدّدة ليست بينها علاقات في الظاهر، وذلك لكونها ذات خصائص لغويّة وجماليّة، فضلاً عن بنيتها التي تجعلها تأخذ في كلّ مرّة دوراً وشكلاً، بحسب النّوع أو الجنس أو السّياق، لهذا لم يرتق **أسلوب آخر** لمثلما ارتقت له الاستعارة في التّعبير عن الطّبيعة الخلافيّة والاحتماليّة للمعنى والدّلالة من جهة، وعن الوجود و العالم والواقع من جهة أخرى.

على هذا الأساس كانت الرؤية التي نفيدها من الاستعارة تتميّز بالحركيّة والحيويّة التي مردّها إلى تنوّع **العلاقات** في الخطاب الاستعاري، والتي تتجلى في العلاقة بين عناصر الخطاب ذاتها، والعلاقة بين التاويل الحرفي والتأويل الاستعاري من لدن المتلقّي، ثمّ العلاقة بين المستعار له والمستعار منه[3]، هذه العلاقات التي **تمتاز بالتوتّر وعدم الاستقرار اللّذين يتيحان الفرصة أمام المتلقّي وتمنحانه إمكانية التّأويل وسعة التّحليل.**

إنّ النّظرة الفاحصة حول ما قدّهم ريكور في هذه المرحلة تبرز جليّا وعيه الكامل بالدّور الحجاجي للاستعارة الذي تستمدّه من تفرّعها وسعة علاقاتها، وقدرتها على التنوّع الذي يفتح الباب واسعا لمختلف **العمليّات** التّأويليّة التي تكتنف النّص فتجعله لا متناهي الدلالة، لتصير هذه المرحلة مكمّلة ومعضّدة للمرحلة الأولى، ليصبّ ريكور محصّلة فكره البلاغي والفلسفي في المرحلة الثّالثة التي لا تزال تلقي بظلالها وتنشر أصداءها في ميدان النّقد والبلاغة في العالم بأسره.

المرحلة الثّالثة: مرحلة بلاغة السّرد مع كتابه (الزّمان والسّرد) والذي طبع عام 1985.

---

[1]- بول ريكور، المرجع السّابق، ص ص 105-106.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص125.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص158.

يعدّ هذا الكتاب أبرز كتب ريكور محصّلة فكره وقمّة مشروعه، إذ إنّه خلاصة بحثه في التّأويل والبلاغة -خاصّة الاستعارة- وسائر أبحاثه المعرفيّة الأخرى كالأديان والفلسفة وعلم الاجتماع والثّقافة وغيرها.

إن رجوع ريكور في محصّلة فكره إلى السّرد نابع من قناعته بانه المجال الذي بحد فيه كلّ العناصر والمكوّنات الثّقافيّة والحضاريّة مكانتها ودورها، لذلك نجده في تحليله لظاهرة السّرد وما فيها من مستويات حجاجيّة يوجّه جميع جهوده التّأويليّة نحو الأدبيّة والجماليات الفنية، مركزا في هذا المجال على الجانبين العلامي والدّلالي.[1] وهذا ما جعل الكتاب يحظى بالمكانة المرموقة في عالمالنّقد بصفة عامّة، خاصّة في زمن انكبّ على السّرد بمختلف أشكاله، كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التوجّه لم يحدث عن طريق المصادفة، وإنّما حدث حين أظهر السّرد قدرته على احتواء أغلب ميّزات الخطاب الإنساني بصفة عامّة، وكثيراً من خصائص الأجناس الأدبيّة بصفة خاصّة، فهو إذاً ظاهرة بلاغيّة وجوديّة تستوعب حصيلة كلّ العلوم والتّجارب الإنسانيّة.

2- حجاجيّة الاستعارة في البلاغة الجديدة (شايم بيرلمان):

لمّا عادت البلاغة إلى نفسها واندفعت لتحقق ذاتها، تعالت صيحات البلاغيين للتجديد فيها، وكسر مقوّضات البلاغة القديمة التي هيمنت زمناً طويلاً على الفكر الإنساني على اختلاف لغاته وثقافاته، وكان هذا نتيجة انفتاح البلاغيّين على العلوم الإنسانيّة الأخرى، وكذا اهتمام بعض روّاد العلوم الإنسانيّة بالبلاغة، لتنشأ أفكار يسمّيها روّادها (البلاغة الجديدة) ومن أبرز هؤلاء شايم بيرلمان وروّاد (مدرسة البلاغة الجديدة في فرنسا) وغير هؤلاء كثير ممن يضيق المقام لذكر أسماءهم وتناول أفكارهم.

أبرز ما تتلخّص فيه دعوة هؤلاء البلاغيّين الجدد تغيير الرّؤية نحو المكوّنات البلاغيّة، حيث لم تعد مجرّد أساليب للزّخرفة والتّزيين، بل أصبحت ممارسة فعليّة بنيويّة في بناء النّصوص الأدبيّة والشّعريّة، ولم تعد مجرّد قوالب جاهزة تتكرّر على الألسن، بل أداة خلاّقة، ذات فعاليّة كبرى في إنتاج النّصوص، وفي خضمّ هذه الرّؤية اتجّه الاهتمام إلى دراسة كيفيّة اشتغال المجازات والتّشابيه والاستعارات، وإلى طرق تعاملها مع مختلف الظّواهر والأشياء.[2]

---

[1]- ينظر: محمّد الأمين الطّلبة، **الحجاج في البلاغة المعاصرة**، ص ص170-171.

[2]- ينظر: رولان بارت، **التّحليل البلاغي**، ترجمة:عبد العزيز السّرّاج، مجلّة نوافذ، العدد 31، جدّة، مارس 2005، ص 79.

إنّ رولان بارت يعتبر البلاغة القديمة بلاغة محطّمة، ستقوم البلاغة الجديدة على أشلائها وتبنى على حطامها، لتشكّل آلية بلاغية قادرة على تحليل النّصوص وتمييز الأدب الجيّد من غيره، وهذا بالاستفادة من البحث اللّسانيّ المتجدّد.[1]

أ- بلاغة شايم بيرلمان:

وقف شايم بيرلمان نفسه على البلاغة داعياً إلى التّجديد فيها، وسمّى بحوثه بالبلاغة الجديدة نظراً لحداثة الابعاد التي تهتمّ بها، والتي يدور معظمها على الطاقات الحجاجيّة المكنوزة في مفاهيم البلاغة، وقد برز ذلك من خلال أشهر كتبه، ومنها: (البلاغة الجديدة: بحث في الحجاجيّة)، (البلاغة والفلسفة)، (الإمبراطوريّة البلاغيّة)، وأهمّ ما تناوله بيرلمان هو «إعادة بعث البلاغة القديمة إلى الواجهة، ثمّ السّعي إلى فهم الجوانب العقلانيّة من استخدام المجاز والاستعارات والاساليب الشّعريّة والتّخييليّة والتي ظلت حتّى عهد قريب بعيدة عن التّناول العقلي والمشاركة المعرفيّة في بناء العلوم الاجتماعيّة ومنطقها الدّاخلي.»[2]

لقد سعى شايم بيرلمان إلى توسيع البلاغة وتخليصها من التّقسيم الأرسطيّ، حيث أخرجها من الأجناس الخطابيّة الأرسطيّة الثّلاث: التّشاوريّة والاحتفاليّة والقضائيّة، ليجعلها تتعلّق بكلّ خطاب إنسانيّ، فساوى بين خطاب الفرد للجماعة، وحوار المختصّين في اجتماعهم، بل وخطاب الواحد أمام نفسه، على اعتبار أنّ كلّ كلام يحمل في طيّاته الرّغبة في الإقناع[3].

أصبحت البلاغة في فكر وكتابات بيرلمان إمبراطوريّة مترامية الأطراف تمتدّ من الخطاب اليومي إلى السّياسي ثمّ القانوني، وكذا الأدب والفلسفة، «إنّها ذات حدود بعيدة يندمج فيها الجدل والإنسانيات عامّة والتّحاور اليوميّ، في هذا النّموذج الموحّد الذي دعاه البلاغة الجديدة»[4].

ب- الطّاقات الحجاجيّة للاستعارة:

يعتبر بيرلمان أنّ التّصوير بصورة عامّة طريقة في الكلام ليست عاديّة، ويتميّز شكلها ببنية خاصّة، واللّجوء إلى الاستعارة والتّمثيل يشكّل خاصّية من خصائص التّواصل والاستدلال اللاّ شكلاني، فأحياناً يبدو

[1] - رولان بارت، المرجع السّابق، ص 89.

[2] - عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، ص ص13-14.

[3] - ينظر: محمّد الولي، مدخل إلى الحجاج... أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلّة عالم الفكر، ص ص 33-34.

[4] - المرجع نفسه، ص ص 34-35.

ممكناً الاستغناء عنهما، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بالوصول إلى خلاصة رياضيّة بصيغة رياضيّة، وأحياناً يبدو انهما يوجدان في مركز الرؤية للعالم وللإنسان والله خاصّة في الفكر الدّيني والفلسفي.[1]

لقد عمل بيرلمان وتيتيكا على تأسيس بلاغة جديدة «خطيّتها الأساسيّة أنّها منطقيّة، حيث ابتعدت هذه البلاغة عن البحث السّيكولوجي، وانشغالها هو إدراك الجانب المنطقي في معناه الواسع.»[2]

والمنطق بهذا المعنى الواسع إنّما هو الحجاج، ولكلّ رسالة موضوع الحجاج لا بدّ أن تأخذ بعين الاعتبار أنّ الاستعارة والتّمثيل من عناصر الحجّة، فالتراث البلاغي -في نظر هذين الباحثين- يعتبر الاستعارة مجازاً ويجعلها الصّورة المجازية بامتياز، وكان هناك من يقول إن الاستعارة هي نقل دلالة خاصّة لاسم ما إلى دلالة أخرى، ولا تناسب بينهما إلاّ بالنّظر إلى تشبيه ذهني، وكان من يقول بالتّفاعل الذي يقتضي الطّابعَ الحيَّ والتنوّع والفارق للعلاقات بين المفاهيم المعبر عنها دفعة واحدة، فهي في الأخير تقنيّة للابتكار بقدر ما هي تقنيّة للتّزيين[3]، على أن لا يصبح هذا التّزيين هدفاً في حدّ ذاته لأن ذلك من شأنه أن «يفقد التّعبير قدرته الحقيقيّة على الإثارة الشّعريّة، ممّا يحدث ردود فعل عكسيّة ويغزّز الشّعور بالانفصال عن الواقع.»[4]

وبالنّسبة لبيرلمان كلّ تصوّر لا يلقي الضّوء على أهمّيّة الاستعارة لا يشفي غليله، أمّا عن دور الاستعارة فيتّضح بشكل أفضل في علاقته بالنّظريّة الحجاجيّة للتّمثيل.[5]

وهذا ليس غريباً من بيرلمان الذي يعتبر من علماء الحجاج، فهو كذلك لم يغفل الطّبيعة الشّعريّة والفلسفيّة للاستعارة، إذ إنها اداة إمتاع شعري جماليّ كما انها اداة ابتكار فلسفيّ، لذا كان عليه ان يسال نفسه هل الشّاعر المستعير فيلسوف؟ وهل الفيلسوف المستعير شاعر؟، لذا وجد نفسه في قضيّة صعوبة الفصل بين التخصّصات البشريّة التي تستخدم الاستعارة وبين الخطاب الشّعريّ الاستعاريّ بالدّرجة الأولى.

لقد أولى شايم بيرلمان الاستعارة اهتماماً خاصّاً، معتبراً أنّ اهتمامه هذا ليس حكراً عليه وحده وإنّما هو اهتمام مشترك في الفكر الإنساني، غير أنّ طريقة النّظر إليها وتفسيرها تختلف اختلافاً كبيراً بين العلماء، فالأهمّية البالغة للاستعارة قد طويت على كثير من الأوّلين الذين عدّوها محسّناً لفظيّاً وزخرفاً قوليّاً، في حين

1– ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص77.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص 119.

3- ينظر: محمّد الواسطي، حجاجيّة المجاز والاستعارة، ضمن كتاب: (الحجاج مفهومه ومجالاته)، ج3، ص 170.

4- صلاح فضل، المرجع السّابق، ص 80.

5- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشّعر، 535.

ان مكمن السرّ فيها هو قوّتها التي تحويها في طريقة صوغها وتفرّد أسلوبها، لتتّخذ بعد هذا بعداً آخر هو من أهمّ ما يرتجيه المتكلّم، ألا وهو التّواصل النّاجح والإقناع المنشود، ولا ينحصر هذا الأثر على الخطاب الأدبي فحسب، وإنّما ينطبق على سائر الخطابات الإنسانيّة، التي منها ما تتّخذ الاستعارة وسيلة، ومنها ما تكون عرضيّة فيها إلا انها تؤدّي دورها الذي قرّره هذا البلاغيّ المعاصر، والأهمّ من هذا أنّه خصّ لكلّ خطاب استعارات معيّنة حسب قاموسه وتركيبه.

نخلص في نهاية هذا العرض الموجز لبعض الاعمال التي احتفت بالصّفة الحجاجيّة للاستعارة إلى أنّ معظم العلوم اللّغويّة وغيرها تقرّ بدور الاستعارة الحجاجيّ في تقويم الخطاب وسبك دليله، حيث ركّز كلّ علم على جانب معين من جوانب تأثير الاستعارة، ممّا جعلها تحتلّ مكانة محترمة في سائر الخطابات الإنسانيّة التي يعتبر الشّعر أنموذجها الفريد، وسنرى كيف تحقّق هذا الدّور بامتياز من خلال التّطبيق على ديوان المتنبيّ .

الفصل الثّاني:

حجاجيّة الاستعارة في ديوان المتنبّي

إنّ تحليل الاستعارة واستكناه طاقاتها لا يمكن ان يدرك إلا بتحديد العلاقة بين المستعار منه والمستعار له، وكذا طبيعة المستعار منه وخواصّه، ليصير البحث **عن مصادر التّصوير لأيّ** شاعر يمثّل أمراً بالغ الأهمّية، **وذلك** «في تحديد المثل التي تعتبر وافية الدّلالة على حقائق الأشياء في كلام الشّاعر، وتعيين الموازين الثّابتة التي يقيس بها قيمها لمحاولة ضبط موقف الشّاعر المدروس من الحياة، والتّعرّف على الصّورة المثلى التي يقدرها لحقائقها، فدراسة مصادر التّصوير لا تكشف عن الاصول الجماليّة العامّة التي تربط بها الحقائق الموصوفة **بقدر** ما تكشف عن المثل الجماليّة التي ثبتت مع الشّاعر، والتي قد ثبتت مع غيره من الشّعراء، ... **كما قد تكون** غير ثابتة إلاّ معه.»[1]

ومن هنا يتبينّ قصور بعض الدّراسات عن فهم النّصوص، وكذا فهم الرّسالة التّبليغيّة التي يريدها **أحدها، والأهمّ من ذلك -وهو ما** نحن بصدده- فهم الأطروحات التي يطرحها الشّاعر ويدعو إليها، وكذا مواقفه وقضاياه التي يبثّها من خلال النّص،وقد أفضى بنا النّظر الدّقيق في مدوّنتنا إلى أمرين هامّين هما:

-تنوّعت مصادر التّصوير في شعر المتنبيّ تنوّعاً كبيراً، لدرجة أنّنا رأينا ديوان المتنبيّ مسرحاً للحياة بمختلف اشكالها والوانها، وحركاتها وسكونها وحيّها وجمادها.

- يمكن تصنيف هذه المصادر إلى صنفين واسعين تندرج **تحتهما أصناف دقيقة**، وهذا الصّنفان هما: **المصادر التّجريبيّة والمصادر الثّقافيّة.**

1- الصّورة التّجريبيّة في ديوان المتنبّي:

الصّورة التّجريبيّة هي التي بناها المتنبّي من خلال استعمال مصادر ادركها بنظره، او سمعها باذنه، إنها الحياة التي تعدّ أعظم ما ألهمه وأوقد عقله وحرّك فكره.**ولا شكّ** أنّ المصادر التّجريبيّة في حياة أيّ إنسان **تمثّل** ما جرّبه بحاسّته بمقتضى ملازمته له، ووجوده في محيطه، وما يحتمل أو يرجّح أنّه بمقتضى معاصرته له ووجوده في بيئته، والمصادر التّجريبيّة بهذا المفهوم تندرج تحتها الطبيعة، ذلك العالم الذي يعيش فيه الإنسان، **والطّبيعة إمّا جامدة تشمل كلّ ما ليس فيه شعور أو حياة وإمّا متحرّكة**، وهي تشمل عالم الحيوان، تلك المملكة التي عدّت من لبنات القصيدة العربيّة، والتي ساهمت في إكمال الإبداع وملئ الفراغ في **القصيدة، فصارت القصيدة** متمنّعة عن الفهم إلا بالوقوف على طبيعة هذه المملكة وخصوصياتها وعلاقة الشّاعر المدروس بها، ولا يمكن فصل الإنسان عن هذه المملكة لأنّه مظهر من مظاهرها، بل من أقوى مصادر التّصوير بجسمه وحواسّه

[1]- محمّد الطّرابلسي، **مصادر التّصوير في شعر ابن زيدون**، مركز الدّراسات والأبحاث الاقتصاديّة والاجتماعيّة، تونس1979، ص110.

وأطرافه.[1] ولطالما عدّت الطبيعة الملاذ الأكبر والأمّ الحنون والكتاب المفتوح، لم تبخل عن الشّعراء يوماً بصورها، ولم تخيّب أمل من طلبها، إنّ الطّبيعة لوحة مختلفة الألوان؛ الجماد والحيّ، العاقل وغير العاقل، النور والظّلام، السّائل والصّلب، المفترس والأليف، وغيرها من المتناقضات التي أشفت لغل الشّعراء، وعبرت عن فرحهم وحزنهم، ورسمت إعجابهم وسخطهم.

1- الطّبيعة الجامدة:

نعني بالجماد ما لا يحوي بين جنبيه روحاً ولا حياة ولا شعوراً، وقد تنوّع هذا الصّنف من الطّبيعة كما يلي:

- **النّور والظّلام:** يعتبران من أبرز مصادر التّصوير في الشّعر العربي لما يحويانه من معانٍ تقبع تحتهما كالعلم والجهل والحقّ والباطل والطّاعة والمعصيّة والعبوديّة والحريّة، لذا نجد الشّعراء العرب يتّكئون عليهما في التّصوير اتّكاءً ملفتاً، أمّا في مدوّنتنا فقد رأينا شاعرنا ينهل منهما لا لأنّ حياته حياة متناقضات ومسرح تقلّبات، فنجد من مصادر النّور الشمس والبدر وهما من أهم مرتكزات المتنبي في التّعبير عن النّور، ثمّ المصادر الأخرى كالنّهار والنّار والبرق والأنجم والمصابيح، يستعمل المتنبي الشّمس للتّعبير عن جمال الممدوح وهيبته ونور وجهه الذي يضاهي نور الشّمس:[2]

كَالشَّمْسِ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ وَضَوْؤُهَا   يَغْشَى الْبِلَادَ مَشَارِقاً وَمَغَارِباً

وقد تحزن الشّمس لموت الممدوح، وهذا من الصّور العجيبة في ديوان المتنبي، ففي رثاء أبي إسحاق التنوخي، يجعل المتنبّي الشّمس حزينة عليه لدرجة انها تبدو مريضة في كبد السّماء:[3]

وَالشَّمْسُ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ مَرِيضَةٌ   وَالأَرْضُ وَاجِفَةٌ تَكَادُ تَمُورُ

لطالما تفضّلت الشّمس بنورها، وأضاءت بشعاعها، على الحيّ والجماد دون نقصان ولا ذبول، ولكن لو كان ضوءها في يد أبي العشائر لأفناه وفرّقه من شدّة جوده وبسط يده:[4]

لَوْ كَانَ ضَوْءُ الشَّمْسِ فِي يَدِهِ   لَصَاعَهُ جُودُهُ وَأَفْنَاهُ

[1] - ينظر: محمّد الدّسوقي، البنية التّكوينيّة للصّورة الفنّيّة، ص ص15-16.
[2] - الدّيوان، ص 90.
[3] - المصدر نفسه، ص 61.
[4] - المصدر نفسه، ص 187.

للنّار كذلك حظّ في صور المتنبيّ ، فقد يجعل نور جبين الممدوح أقوى من ضوء النّار التي لو كان ضوءها مثل ضوء جبينه لعبدت من دون اللّه وصار كلّ النّاس مجوساً:[1]

أَوْ كَانَ لِلنِّيــرَانِ ضَــوْءُ جَبِينِهِ عُبِدَتْ فَصَارَ الْعَالَمُونَ مَجُوسَا

كما تعدّ الأنجم مادّة مهمّة استلهم منها المتنبيّ صوره، وذلك على ضربين؛ فالأوّل: يستعملها للتّعبير عن علو القدر والمنزلة كعلوّ النّجوم التي لا يستطيع أحدٌ بلوغها، فمن ذلك قوله:[2]

فَلَشَدَّ مَا جَاوَزْتَ قَدْرَكَ صَــاعِداً وَلَشَدَّ مَا بَعُدَتْ عَلَيْكَ الأَنْجُمُ

والثّاني: تشبيه الممدوح بالأنجم والكواكب المضيئة بصفة عامّة، ففي رثاء التّنوخي مثلاً يجعل المتنبيّ فقيده في مقام الكواكب التي قدّر لها أن تثوي في غياهب التّراب:[3]

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرَى أَنَّ الْكَوَاكِبَ فِي التُّرَابِ تَغُــورُ

و المتنبيّ يفنّد مقولة إن النجوم باقيات حتّى قيام السّاعة، لانها لو قدّر لها وحاربت سيف الدّولة لزرع فيها الموت كما زرعه في الأعداء فيكون فيها الثّكالى والمصابون:[4]

وَقَدْ زَعَمُــوا أَنَّ النُّجُــومَ خَوَالِدٌ وَلَوْ حَارَبْتَهَا نَــاحَ فِيهَا الثَّــوَاكِلُ

أمّا عن استعمال الصّورة المظلمة فيعبّر عن الهموم والمصاعب والظّلم، ولكنّ المتنبيّ يستمدّ صوره من منابع الظّلام ليكيّفها كيف شاء، فتارة يجعلها مصدراً للقوّة والبطش، وتارة يبقيها على ما وضعت له وجبلت عليه، وأهمّ مصادر الظّلمة على الإطلاق الليل، فهو بظلمته وشدّة سواده لو نظر في عيني حبيبة المتنبيّ كرؤيته لرقّ وفقد من ظلمته وسواده كما رق المتنبّي، بل نظرة من نظراتها قد تردي الليل قتيلاً :[5]

أَلَمْ يَرِ هَذَا اللَّيْلُ عَيْنَيْكِ رُؤْيَتِي فَتَظْهَــرَ فِيهِ رِقَّــةٌ وَنُحُــولُ
لَقِيتُ بِدَرْبِ الْقُلَّةِ الْفَجْرِ لُقْيَةً شَفَتْ كَبِــدِي وَاللَّيْلُ فِيهِ قَتِيــلُ

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ المتنبيّ استعمل الليل والليلة مفرداً أو جماعة استعمالاً كثيراً لدرجة أنّه يذكرها في أغلب قصائده، ولعلّ ذلك راجع إلى صراع المتنبيّ مع الزّمن أو الدهر -كما يسمّيه- وكأنّ كلّ شيء في الوجود

[1] -الدّيوان، ص 51.
[2] - المصدر نفسه، ص 401.
[3] - المصدر نفسه، ص 60.
[4] - المصدر نفسه، ص268.
[5] - المصدر نفسه، ص254.

تارة معه وتارة عليه، فها هي اللّيالي تقف في وجهه فتطارده وتحاول صدّه عن لقاء سيف الدّولة فلا تستطيع إلى ذلك سبيلاً:[1]

أَهُمُّ بِشَيْءٍ وَاللَّيَالِي كَأَنَّهَا تُطَارِدُنِي عَنْ كَوْنِهِ وَأُطَارِدُ

إنّ الإنسان الذي يعيش محاطاً بالأوهام مكبّلاً بالشّكوك يصبح كأنّه في ليل شديد الظّلام لا يبصر فيه طريقاً ولا يهتدي إلى سبيل، لا يفرّق بين البعيد والقريب والعدوّ والصّديق:[2]

وَعَادَى مُحِبِّيهِ بِقَوْلِ عُدَاتِهِ وَأَصْبَحَ فِي لَيْلٍ مِنَ الشَّكِّ مُظْلِمِ

– السّوائل بمختلف أنواعها:

يضمّ هذا الصّنف الماء النّازل من السّماء والنّابع من الأرض، و كذا البحر، أمّا السّوائل الأخرى فهي قليلة الذّكر في الدّيوان كالعسل واللّبن والخمر والسّم وغيرها. وقد رمى الشّعراء بثقلهم على هذا المصدر في فخرهم ومدحهم ورثائهم، «فنهلوا من البحر الذي يزخر عبابه، ومن السّحاب الذي يهطل مطره»[3]، والماء حين يستعمله الشّعراء من خلال هذه المصادر يبتعد تماماً عمّا ينطوي عليه من حركة في سياق ميكانيكيّ أو تركيب كيماويّ ليصبح هذا السّائل نماءً وخصباً، وحياةً راغدةً، وقوّةً غاشمة حيث يصبح طوفاناً عارماً أو بحراً مزبداً.[4] إنّ أوّل ما يصادفنا ونحن بين دفّتي المدوّنة الذّكر الكثير جدّاً لصور البحر بمختلف أشكاله، فقد استعمل للتّعبير عن الغضب والبطش والسطوة، وتجدر الإشارة إلى أنّه لا يمكن الوقوف على كلّ الصّور التي رسمها المتنبيّ من البحر، ولكن نكتفي بذكر بعضها مع تجنّب الصّور المتكرّرة. إذا كان البحر يحوي في باطنه من الكنوز والدرّ، فإنّه قد يتحوّل إلى هلاك إذا غضب وأزبد، هذه الصّورة الثّنائيّة للبحر يستعملها المتنبيّ دلالة على جود الممدوح من جهة، وعلى قوّته وبطشه من جهة أخرى، ومن الأمثلة المشهورة على ذلك قوله:[5]

هُوَ الْبَحْرُ غُصْ فِيهِ إِذَا كَانَ سَاكِناً عَلَى الدُّرِّ وَاحْذَرْهُ إِذَا كَانَ مُزْبِداً

وإذا كان البحر يعرف من بعيد على سجيّته، فكيف إذا هاج وارتفعت أمواجه، تلك هي حالة سيف الدّولة في حالة الرّضى والسّخط:[6]

1- الدّيوان، ص229.

2- المصدر نفسه، ص325.

3- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص171.

4- ينظر: محمّد الدّسوقي، البنية التّكوينيّة للصّورة الفنّيّة، ص38

5- الدّيوان، ص263.

6- المصدر نفسه، ص 223.

وَوَجْهُهُ الْبَحْرِ يُعْرَفُ مِنْ بَعِيـــدٍ   إِذَا يَسْجُو فَكَيْـفَ إِذَا يَمُـــوجُ

قد يجاوز الممدوح البحر في سعته وجوده، فإذا كان للبحر شواطئ فإنّ الممدوح بحر ليس له ساحل ولا يحدّه شاطئ:[1]

فَأَبْصَرْتُ بَدْراً لاَ يَرَى الْبَدْرُ مِثْلَهُ   وَخَاطَبْتُ بَحْراً لاَ يَرَى الْعِبْرَ عَائِمُهْ

وفي إطار تعظيم الشّاعر لبعض الأشياء وهولها يشبّهها بالبحر، كما في قوله:[2]

فَخَاضَ بِالسَّيْفِ بَحْرَ الْمَوْتِ خَلْفَهُمْ   وَكَانَ لَهُ مِنَ الْكَعْبَيْنِ زَاخِرُهُ

ومن مصادر التّصوير المقتبسة من السّوائل في الدّيوان المطر بمختلف مشتقّاته وأنواعه -وهي كثيرة جدّا- فالمتنبي ينوّع في هذا الصّنف من التّصوير مستعملاً تارة المطر وتارة الغيث وتارة القَطر وأخرى يستعمل السّحاب المثقل بالأمطار إلى غير ذلك من مشتقّات المطر، والتي هي في معظمها دالّة على الجود والنّفع العامّ والخاصّ، فالمطر بلفظه في ديوان المتنبي يدلّ على الكثرة، وقد استعمله في التّعبير عن كثرة الجود والعطاء، كما في قوله:[3]

تَشْبِيهُ جُودِكَ بِالأَمْطَارِ غَادِيَةً   جُودٌ لِكَفِّكَ ثَانٍ نَالَهُ مَطَرٌ

وها هو يصوّر السّيوف غماماً يمطر الموت:[4]

قَوْمٌ إِذَا أَمْطَرَتْ مَوْتاً سُيُوفُهُم   حَسِبْتَهَا سُحُباً جَادَتْ عَلَى بَلَدِ

وإذا كان الغمام يمطر الماء الذي ينعش الحياة، فإنّه قد ينقلب إلى سخط وانتقام، كحال هذا الممدوح:[5]

غَمَـــامٌ رُبَّمَـــا مَطَرَ انْتِقَاماً   فَأَقْحَطَ وَدْقُـــهُ الْبَلَـدَ الْمَرِيعَا

ومن صور المطر الدّالّة على الكثرة ما أتى به المتنبي في مواضع كثيرة للتّعبير عن كثرة الهموم وشدّة البلايا، فهو الموعود بالهموم الممزّق بالأرزاء، ولم تزل الدّنيا ترميه بالمصائب، وتثقله بالنّكبات حتى صارت البلايا تنزل عليه كما ينزل المطر الغزير الذي لا منجى منه ولا مهرب:[6]

أَظْمَتْنِي الدُّنْيَا فَلَمَّا جِئْتُهَا   مُسْتَسْقِياً صَبَّتْ عَلَيَّ مَصَـــائِباً

1- الدّيوان، ص191.

2- المصدر نفسه، ص39.

3- المصدر نفسه، ص266.

4- المصدر نفسه، ص56.

5- المصدر نفسه، ص75.

6- المصدر نفسه، ص88.

وقد يستعمل المطر في صورة رائعة للتّعبير عن الدّمع الغزيرة المنهمرة من جفون جميلة:[1]

سَقَيْتُهُ عَبَرَاتٍ ظَنَّهَا مَـطَراً سَوَائِـلاً مِنْ جُفُونٍ ظَنَّهَا سُحُباً

أمّا سائر أنواع المطر وتسمياته فإنّ المتنبيّ يستعملها للدّلالة على الجود والكرم اللاّمتناهين، فالأمطار الطّوفانيّة تسبّب سيولاً جارفة لا تذر أخضراً ولا يابساً إلاّ أتت عليه، لذلك نجد المتنبيّ يشبّه نفسه بالأتيّ (السّيل) الذي لا يقف شيء في طريقه:[2]

وَأَقْدَمْتُ إِقْدَامَ الأَتِيِّ كَأَنَّ لِي سِوَى مُهْجَتِي أَوْ كَانَ لِي عِنْدَهُمَا وِتْرُ (الوتر: الثّأر)

أمّا له الصّلة الوثيقة بالمطر؛ السّحاب بمختلف أنواعه، وهو يدلّ كذلك على الجود والكرم والنّفع العامّ للعباد، وهذا معروف على مرّ عصور الأدب العربي، أمّا في ديوان المتنبيّ فإنّه بالإضافة إلى ذلك يدلّ على الهلاك والانتقام، فالسّحاب كما يمكن أن ينزل مطراً، فإنّه مصدر للصّواعق التي تدمّر كلّ شيء أصابته:[3]

فَتىً كَالسَّحَابِ الْجُونِ يُخْشَى وَيُرْتَجَى يُرَجَّى الْحَيَا مِنْهَا وَتُخْشَى الصَّوَاعِقُ

من أسماء السّحاب الدّالّة على مطر الرّحمة الغمام يستعمله المتنبيّ للدّلالة على الجود والفضل والإنعام، إلاّ أنّ الغمام الطّبيعي يمطر ثمّ يزول، وأمّا الممدوح فإنّه غمام دام لا يزول ولا يتحرّك، وإنّما يبقى ممطراً على من حوله، لا يقشع غيمه ولا يكذب برقه:[4]

غَمَـامٌ عَلَيْنَا مُمْطِرٌ لَيْسَ يُقْشِـعُ وَلاَ الْبَرْقُ فِيهِ خُلَّباً حِينَ يَلْمَـعُ (برق خلّب: لا مطر فيه)

في كلّ أرض ينزلها سيف الدّولة ويقيم فيها معارك طاحنة مع اعداءه، يسقى ترابها بدماء الجماجم ودموع الثّكالى، وهاهي قلعة الحدث التي بناها سيف الدّولة في بلاد الرّوم، بعد أن كانت تسقى بالغمام قبل مجيء سيف الدّولة، صارت بمجيئه تسقى من جماجم الأعداء، فلا تستطيع أن تفرّق بين سقي الغمام وسقي الجماجم:[5]

هَلِ الْحَدَثُ الْحَمْرَاءُ تَعْرِفُ لَوْنَهَا وَتَعْلَمُ أَيَّ السَّـاقِيَيْنِ الْغَمَـائِمُ
سَقَتْهَا الْغَمَـامُ الْغُـرُّ قَبْلَ نُزُولِـهِ فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الْجَمَاجِمُ

[1] - الدّيوان، ص79.
[2] - المصدر نفسه، ص145.
[3] - المصدر نفسه، ص65.
[4] - المصدر نفسه، ص30.
[5] - المصدر نفسه، ص273.

في نهاية هذه الوقفة لا بدّ من الإشارة إلى هذا البيت:[1]

أَعَنْ إِذْنِي تَسِيرُ الرِّيحُ رَهْواً ... وَيَسْرِي كُلَّمَا شِئْتُ الغَمَامُ

لطالما صوّر المتنبّي ممدوحيه بشتّى صور الغمام جوداً ونفعاً، بل وهم أغزر من الغمام، إلاّ أنّه وضع نفسه في موضع لا يبلغه كلّ ممدوح، إنّه المتصرّف في هذا الغمام يصرّفه كيف يشاء، فسيرُه بإذنه، ونزوله بأمره.

– التّضاريس والمعادن وبعض مظاهر الطّبيعة:

نعني بالتّضاريس كلّ ما تحمل الأرض من جبال ووديان وصخور وسهول وحصىً ورمال وصحارٍ وغيرها، أمّا مظاهر الطّبيعة فهي: الرّياح والرّعد والفصول والسّماء والوقت وغيرها، وهذه الأشياء تتباين في نسبة الحضور في قصيدة المتنبّي تفاوتاً كبيراً، حيث إنّه يركّز على بعضها، أمّا الآخر فيذكره مرّات نادرة ومتفرّقة، وسنرى ذلك بوضوح من خلال استخراج الأمثلة من الدّيوان، استعمل المتنبّي الجبال للتّعبير عن العظمة والشّموخ والهيبة والجلال والثّبات عند النّوائب وتحمّل المصائب، ومن ذلك قوله يفخر بنفسه بشدّة الصّبر على كثرة النّوائب ولوعة الفراق:[2]

وَلَوْ حُمِّلَتْ صُمُّ الجِبَالِ الذي بِنَا ... غَدَاةَ افْتَرَقْنَا أَوْشَكَتْ تَتَصَدَّعُ

قد يحمل الممدوح من الصّبر ما لا تستطيع الجبال على حمله، وهذا –كما قلنا- يصوّر عظمة الممدوح التي تبدو في أمثال هذا السّياق أعظم من الجبال، وليس شيء أعظم ثباتاً ولا أشدّ رسوخاً من الجبال:[3]

أَسَيْفَ الدَّوْلَةِ اسْتَنْجِدْ بِصَبْرٍ ... وَكَيْفَ بِمِثْلِ صَبْرِكَ لِلْجِبَالِ

من الصّور العجيبة في ديوان المتنبّي ما أتى به تعبيراً عن سعي سيف الدّولة لتوحيد الأمّة الإسلاميّة وجمع أقطارها على كلمة واحدة، على صعوبة هذا الأمر في زمن كثرت فيه جروح الأمّة وغلبت عليها الفرقة والعداوة، حتّى صار السّاعي لجمع الكلمة كالسّاعي لجمع الجبال في مكان واحد، ولكنّ الأمر إذا وصل إلى هذا الأمير يكون كأنّه ينظم الجبال في خيط واحد كحبّات العقد:[4]

تَسَاوَتْ بِهِ الأَقْطَارُ حَتَّى كَأَنَّهُ ... يُجَمِّعُ أَشْتَاتَ الجِبَالِ وَيَنْظُمُ

---

[1] - الدّيوان، ص186.

[2] - المصدر نفسه، ص29.

[3] - المصدر نفسه، ص197.

[4] - المصدر نفسه، ص220.

يستعمل المتنبي ّ كذلك التّلال للتّصوير، وها هو هنا يجعلها بشراً مملوءً غيظاً وحنقاً تضيق به صدورها:[1]

عَلَوِيّ كُلُّ شَيْءٍ فِيكَ حَتَّى الأُكْـــمُ مُوغَرَةُ الصُّــدُورِ (الأكم: التّلال)

يستخدم حبّات الرّمال دلالة على كثرة الجود، وعدم انتهائه:[2]

فَأَقْرَبُ مِنْ تَحْدِيدِهَا رَدُّ فَائِتٍ وَأَيْسَرُ مِنْ إِحْصَائِهَا الْقَطْرُ وَالرَّمْلُ

ولو كانت قلوب حاسدي الأمير صخراً لذابت من النّار التي تضطرم في داخلها:[3]

حَتَّى انْثَنَوْا وَلَوَ انَّ حَرَّ قُلُوبِهِمْ فِي قَلْبِ هَاجِرَةٍ لَذَابَ الْجُلْمُدُ (الجلمد: الصّخر)

يستعمل بعض أنواع الأراضي للدّلالة على المشاقّ التي تكبّدها من أجل الوصول إلى الممدوح:[4]

وَمَهْمَهٍ جُبْتُهُ عَلَـــى قَدَمِي تَعْجِزُ عَنْهُ الْعَرَامِسُ الذُّلُــلُ (العرامس: النّوق الصّلاب الشّداد)

ويستعمل الفلوات كذلك للتّعبير عن بعد المسافة بينه وبين من يحبّ:[5]

وَمَا لِي إِذَا اشْتَقْتُ أَبْصَرْتُ دُونَهُ تَنَائِفَ لاَ أَشْتَــاقُهَا وَسَبَاسِبَا

هذه السّباسب (الفلوات) ليست فلوات حقيقيّة وإنّما هي فلوات من الجفاء والغضب من سيف الدّولة على المتنبي ّ فأنسب ما يعبر ّ عن حال كهذه إنّما هي الفلوات، وهو تعبير دقيق على ما يعانيه المتنبي ّ من البعد بعد القرب، ومن الجفاء بعد المحبّة وممّا تعبر ّ عنه صور البيداء في ديوان المتنبي ّ سعة القلب، إذ يجعل المتنبي ّ صدره أوسع من الصّحراء:[6]

شِيَمُ اللَّيَالِي أَنْ تُشَكِّكَ نَــاقَتِي صَدْرِي أَفْضَى بِهَــا أَمِ الْبَيْدَاءُ (أفضى: أوسع)

ولم يخل الدّيوان من صور مرسومة من المعادن والحلي ّ والدّراهم على اختلاف أنواعها وتباين قيمتها، فمن المعادن الحديد والذّهب والفضّة والنّحاس، ومن الحلي التّاج والقلادة والقرط، ومن الدّراهم الدينار والفلس وغيرها، وقد يعبر ّ عن الحلي ّ والدّراهم تعبيراً جامعاً هو المال. أمّا عن المعادن فإنّ للحديد الحظّ الأوفر والنّصيب الأكبر، ولعلّ هذا راجع إلى نفس المتنبي ّ المصنوعة من الحديد، والتي تمجّد القوّة والصّلابة، وتعشق الأهوال

---

[1] - الدّيوان، ص131.

[2] - المصدر نفسه، ص42.

[3] - المصدر نفسه، ص44.

[4] - المصدر نفسه، ص 107.

[5] - المصدر نفسه، ص240.

[6] - المصدر نفسه، ص100.

وأمّا في فخر المتنبيّ بنفسه يجعل نفسه كائناً من حديد، فهو حديديّ العين حديديّ القلب حديديّ السّيف، كما أنّه جدار من حديد على ما يجب حفظه:[1]

حَدِيدُ اللّحَاظِ حَدِيدُ الْحِفَاظِ   حَدِيدُ الْحُسَامِ حَدِيدُ الْجَنَانِ   (اللحاظ: طرف العين)

من الصّور البارعة التي جاء بها المتنبّي، ولم يضاهه فيها احد صوره التي رسمها في وصف المعارك واهوالها، فها هو يصوّر لنا غبار المعركة الذي يبدو فيه حديد الأسلحة كأسنان زنجيّ يتبسّم، أو كخطوط الشّيب في مؤخّر الرّأس:[2]

وَعَجَاجَةٍ تَرَكَ الْحَدِيدُ سَوَادَهَا   زِنْجاً تَبَسَّمُ أَوْ قَذَالاً شَائِباً   (القذال: مؤخّر الرّأس)

ومن نوادره كذلك ما نراه في صورة مرسومة من الحديد وذوائب الأطفال، يسودّ فيها بياض الحديد، بل يستعير السّواد، ويلقي ببياضه على ذوائب الأطفال فيجعلها شيباً قبل أوانها:[3]

وَاسْتَعَارَ الْحَدِيدُ لَوْناً وَأَلْقَى   لَوْنَهُ عَلَى ذَوَائِبِ الأَطْفَالِ

واقتبس المتنبيّ صورته من قول الله تعالى: ﴿فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْماً يَجْعَلُ الوِلْدَانَ شِيباً﴾[4]

ومن صوره الرّائعة في وصف المعارك تلك التي يجعل فيها الحديد مطراً ينزل من السّحب، لتعمّ السّيوف كلّ مكان وتغسله من آثار الظّلمة والمعتدين:[5]

سَحَائِبُ يُمْطِرْنَ الْحَدِيدَ عَلَيْهِمُ   فَكُلُّ مَكَانٍ بِالسُّيُوفِ غَسِيلُ

إذا كان الممدوح رقيق القلب فإنّه في الحرب لا يعرف الرّحمة ولا يعي الشّفقة، حيث يتعدّى الممدوح العباد إلى الحديد ويكرهه على النّزال والضّرب حتّى يصلّ من شدّة ما يلاقي:[6]

أَيْنَ ذِي الرِّقَّةُ التِي لَكَ فِي الْحَرْ   بِ إِذَا اسْتُكْرِهَ الْحَدِيدُ وَصَلاَّ

أمّا الذهب والفضّة، فيستعين بهما في تصوير مشاهد وصفات ادق تصوير، فمن ذلك ما صوّر به حياء محبوبته الذي صبغ وجهها الأبيض كما يسبغ الذّهبُ الفضّة البيضاء:[7]

1- الدّيوان، ص32.
2- المصدر نفسه، ص89.
3- المصدر نفسه، ص99.
4- سورة المزّمّل، الآية: 17.
5- الدّيوان، ص255.
6- المصدر نفسه، ص288.
7- المصدر نفسه، ص43.

فَمَضَتْ وقَدْ صَبَغَ الْحَيَاءُ بَيَاضَهَا لَوني كَمَا صَبَغَ اللُّجَيْنَ الْعَسْجَدُ

وفي عقد مقارنة بين الممدوح وغيره من المقصودين، يستعمل في ذلك الذّهب والفضّة اللّذان إن كانا نافعين للنّاس إلاّ أنّ الفضل بينهما واضح لكلّ إنسان، ففضل الذّهب على الفضّة لا يماري فيه أحد ولا يجهله بشر، وكذلك الممدوح فضله على سائر الملوك كفضل الذّهب على الفضّة:[1]

وَمَا الفِضَّةُ البَيْضَاءُ وَالتِّبْرُ وَاحِدًا نَفُوعَانِ لِلْمُكْدِي وَبَيْنَهُمَا صِرفُ (الصّرف: الفضل)

وقال نافياً الشّماتة عن أدبه:[2]

إِنِّي أَنَا الذَّهَبُ الْمَعْرُوفُ مخْبَرُه يَزِيدُ فِي السَّبْكِ لِلدِّينَارِ دِينَارَا

من أبرز ما عبرّ به المتنبيّ الحليُّ بمختلف أنواعها، وأبرزها على الإطلاق الدّرّ، حيث ركّز عليه المتنبيّ تركيزاً كبيراً للدّلالة على تميّز الممدوح، فمن ذلك تمثيل تميّز الممدوح على قومه بالدّر الذي يفوق المكوّنات الأخرى للقلادة:[3]

شَمْسُ ضُحَاهَا هِلاَلُ لَيْلَتِهَا دُرُّ تَقَاصِيرِهَا زَبَرْجَدُهَا

إنّ نفس المتنبيّ الأبيّة المتعالية، وإن رضيت بالسّجن فإنّ هذا لا ينقص من قيمتها، لأنّ الدّر الذي يعدّ من أغلى الحليّ مقرّه في الأصداف، لذلك فهو في السّجن كالدّرّ في الصّدف:[4]

كُنْ أَيُّهَا السِّجْنُ كَيْفَ شِئْتَ فَقَدْ وَطَّنْتُ لِلْمَوتِ نَفْسَ مُعْتَرِفِ

لَوْ كَانَ سُكْنَايَ فِيكَ مَنْقَصَةً لَمْ يَكُنِ الدُّرُّ سَاكِنَ الصَّدَفِ

أمّا عن محبوبته فيتساوى في وصفها كلامُها وعقدُها، ومبسمُها ودرُّها، فهي بجمالها وانسجامها وحسنها تضاهي حليّها في دقّة سبكها وحسن نظمها:[5]

فَتَاةٌ تَسَاوَى عِقْدُهَا وَكَلاَمُهَا وَمَبْسِمُهَا الدُّرِّيُّ فِي الْحُسْنِ وَالنَّظْمِ

كما يجعل للمال جماجم مثل جماجم الأعداء التي حطّمها بضربه، فالمتنبيّ يصوّر الممدوح وهو يجود بماله ويفرّق بين اهله ومستحقيه كانه يقاتله من اجل إنهاءه:[6]

---

[1] - الدّيوان، ص87.

[2] - المصدر نفسه، ص126.

[3] - المصدر نفسه، ص13.

[4] - المصدر نفسه، ص46.

[5] - المصدر نفسه، ص 67.

[6] - المصدر نفسه، ص 98.

وَلَـهُ فِي جَمَاجِمِ الْمَالِ ضَرْبٌ   وَقْعُهُ فِـــي جَمَـاجِمِ الأَبْطَـالِ

ونختم بما هجا به المتنبيّ كافوراً، حيث لا تجاوز الفلسين قيمتُه، فهو على جلالة قدره وعظم ملكه إلّا هو عبد يباع ويشترى، فعليه ألاّ ينسى نفسه، وأذنُه في يد النّخاس ورقبته في يد بائع الرّقيق:[1]

أَمْ أُذْنُهُ فِي يَـدِ النَّخَـاسِ دَامِيَةٌ   أَمْ قَدْرُهُ وَهْـــوَ بِالْفِلْسَيْنِ مَـرْدُودُ

ونخلص في نهاية هذا العنصر إلى ان شاعرنا انبرى إلى المعادن والحليّ والدراهم ليرسم منها صورا رائعة في مدحه وهجائه، إلاّ أنّ نزوعه إلى القوّة وتغنّيه بالشّدة وتمجيده للصّلابة كان له الأثر البارز على صوره التي اتّكأ فيها على الحديد اتّكاءً بيّناً في تعبير دقيق عن الشّجاعة وقوّة التّحمّل بالنّسبة للأشخاص، أمّا بالنّسبة للمعارك ووصف الجند فهي معروفة عن المتنبيّ لا ينكرها إلاّ جاحد، ولا يغفلها إلاّ مكابر.

تعدّ الرّياح - وهي من أبرز مظاهر الطّبيعة- من مصادر التّصوير القديمة والمتداولة في الشّعر العربي على تتابع مراحله واختلاف عصوره من لدن العصر الجاهلي إلى عصرنا الحاضر، لما تحمله في طيّاتها من المعاني المختلفة، فهي تدلّ تارة على الخير بمختلف أنواعه، وتارة تدلّ على الغضب والدّمار، وأخرى تترجم نفس الإنسان المشتاقة أو المنكسرة أو الغاضبة. يمكن اعتبار ديوان المتنبيّ صورة صادقة وأنموذجاً تامّاً لما توحي إليه هذه الكلمة من معانٍ على اختلاف السّياقات الواردة فيها، وحسب الأغراض التي تخدمها. وريح المتنبيّ أكثر ما نجدها تعبّر عن ملامح الحرب وأهوالها وصور الرّيح في المعارك التي وصفها المتنبيّ متعدّدة؛ كيف لا وهي التي تذر شعر رؤوس الاعداء واوصالهم تلهو بها يد الرّياح، فتذروها عليهم كما تذرو الغبار على وجوههم:[2]

تَحْمِلُ الرِّيحُ بَيْنَهُمْ شَعَرَ الْهَـا   مِ وَتُـــذْرِي عَلَيْهِمُ الأَوْصَالَا

في فخر المتنبيّ كما هو معروف يجاوز المتنبيّ في بعض الأحيان الحدّ في وضع نفسه في مقام لا يصله إنسان ولا يبلغه أحد، فهو الذي يصرّف الرّيح كيف شاء، وسرعتها بإذنه:[3]

أَعَنْ إذني تسير الرّيـــح رهواً   ويسري كلّما شئت الغمـــام؟ (الرّهو: السّير السّهل)

من الصّور العريقة في تاريخ الشّعر العربي، تلك التي تجعل من الرّيح إمّا رسولاً بين الشّاعر وحبيبته، وإمّا حاملة لريحها، وهو ما نجده عند المتنبيّ، عندما يجعلها حاملة للمسك الكامن في غدائرها (ظفائرها):[4]

---

[1] - الدّيوان، ص275.

[2] - المصدر نفسه، ص292.

[3] - المصدر نفسه، ص186.

[4] - المصدر نفسه، ص21.

تَحْمِلُ الْمِسْكَ عَنْ غَدَائِرِهَا الرِّيـ ـــحُ وتَفْــتَرُّ عَنْ شَتِيتٍ بَرُودِ

من أبرز ما ترمز له الرّيح في الشّعر العربي بصفة عامّة الجودُ، فالممدوح في عين المتنبيّ لا ينتظر هبوب الرّيح حتىّ يمطر بجوده على النّاس:[1]

شِيَمٌ وَمَا حَجَبَ السَّمَـاءُ بُرُوقَهُ وَحَرِّي يَجُودُ وما مَرَتْهُ الرِّيـــحُ (مرته الرّيح: استدرّته)

من المعاني التي توحي إليها الرّيح كذلك دلالتها على الخراب والأماكن المهجورة، وأكثر ما نجد هذه الدّلالات في شعر الأطلال وكذا في شعر الزّهد، فمن التّعبير عن الأطلال العافية قوله:[2]

وَمَا عَفَتِ الرِّيَـــاحُ لَهُ مَحَـــلا عَفَـــاهُ مَنْ حَـــدَا بِهِمْ وَسَـــاقَا

- عـــــالم النّبـات:

يشمل عالم النّبات الأشجار العالية، كما يشمل الأعشاب القصيرة، وتتنوّع النّباتات حسب البيئة التي تعيش فيها، كما تختلف حسب منافعها ومضارها، لذلك سنجد لها دلالات متنوّعة في ديوان المتنبيّ، وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ الدّيوان يحوي أنواعاً كثيرة من النّباتات من بيئات مختلفة، ممّا يؤكّد ثقافة المتنبيّ الواسعة، والتي أشرنا إليها سابقاً، وممّا استخدمه المتنبيّ في التّصوير الأشجار بلفظها، من ذلك ما استعمله للدّلالة على الموت، فالأشجار في العادة تثمر ثماراً، إلاّ أنّ شجر المتنبيّ تثمر الموت، الذي جناه من أثر حزنه على محبوبته:[3]

وَكَأَنَّهَا شَجَرٌ بَدَتْ لَكِنَّهَا شَجَرٌ جَنَيْتُ الْمَوْتَ مِنْ ثَمَرَاتِهَا

وفي هذا البيت يستعمل كذلك فعل الجني الذي لا يكون إلاّ للمحاصيل بصفة عامّة، أمّا هنا فهو جني للموت من شجر لا ينبت إلاّ الموت، إنها العيس التي تقلّ حبيبة المتنبّي وتبعدها عنه، فللهوى في قلب المتنبيّ نار تحرق ولا تنطفئ لانها موقدة من خشب هو اصلب الخشب، وهنا نرى المتنبّي يرسم صورة قلبه الذي تضطرم فيه النّار مستعملاً في ذلك شجر الغضى الذي يعدّ واسع الاستعمال لأنّ خشبه صلب وناره لا تخبو بسرعة:[4]

جَرَيْتُ مِن نَارِ الْهَوَى مَا تَنْطَفِي نَارُ الْغَضَى وَتُكِلُّ عَمَّا تُحْرِقُ

[1] - الدّيوان، ص57.
[2] - المصدر نفسه، ص210.
[3] - المصدر نفسه، ص142.
[4] - المصدر نفسه، ص 27.

كما يرى أنّ شجر الأراك لو حمّل من الوجد والشّوق واللّوعة ما حمله هو لانبرى نائحاً كما ينوح الحمام في أغصانه:[1]

يَجِدُ الحَمَامُ وَلَوْ كَوَجْدِي لاَنْبَرَى شَجَرُ الأَرَاكِ مَعَ الحَمَامِ يَنُوحُ

ومن بدائع أوصاف المتنبي الحربيّة تشبيهه أعداءه وسلاحهم بشجر شديد الضّعف قليل الصّمود هو شجر الثُّمام اللّين:[2]

وَخَيْلٍ مَا يَخِرُّ لَهَا طَعِينٌ كَأَنَّ قَنَا فَوَارِسِهَا ثُمَامُ

كما هي عادة المتنبي في مدحه للملوك والأمراء يعقد مقارنة بين ممدوحه وسائر الملوك، ويستخدم في ذلك نوعين من النّبات، أحدهما النّبع ذاك الشّجر الصّلب العظيم والآخر صغير لين ضعيف هو نبات الخروع، وبطبيعة الحال فإنّ ممدوحه هو الشّجر العظيم الصّلب الذي لا تكسر عاصفة ولا تثنيه ريح، كما أنّه لصلابته يتّخذ لصناعة القسيّ والسّهام، أمّا ملوك الأرض فهم خروع لا يقاوم نسيم الرّيح العليل، بل موقعه تحت حوافر الخيل وبين أقدام الفرسان:[3]

وَوَاحِدٌ أَنْتَ وَهُنَّ أَرْبَعٌ وَأَنْتَ نَبْعٌ وَالمُلُوكُ خِرْوَعُ

ولا ينسى المتنبي التّشابيه القديمة التي تربط جمال الخدود وحمرتها بالورود، غير انه يعتبر ان هذه الحمرة إذا جمعت مع بياض العنق أردت المحبّ قتيلاً، وكم همُ القتلى الذين راحوا ضحيّة هذا الجمال، ولكنّهم ليسوا كأيّ قتلى، إنّهم شهداء كما يشهد لنفسه بذلك:[4]

كَمْ قَتِيلٍ كَمَا قُتِلْتُ شَهِيدُ لِبَيَاضِ الطُّلَى وَوَرْدِ الخُدُودِ (الطّلى: الأعناق)

ممّا له صلة بعالم النّبات الحديقة والرّوضة، أمّا الحديقة فنجد المتنبي يستعملها في صورة مميّزة للتّعبير عن شعره، فقصيدته التي ألقاها بين يدي الممدوح هي حديقة غنّاء منبتها من لسانه وسقياها من النّهية والعقل:[5]

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ لِسَانِي حَدِيقَةً سَقَاهَا الحِجَا سَقْيَ الرِّيَاضِ السَّحَائِبِ (الحجا: النّهية والعقل)

[1] - الدّيوان، ص57.
[2] - المصدر نفسه، ص82.
[3] - المصدر نفسه، ص217.
[4] - المصدر نفسه، ص20.
[5] - المصدر نفسه، ص 171.

إذا كانت الرّوضة تدل على الخضرة والجمال والرّاحة، فإنها عند المتنبّي روضة من الحزن والالم، وإنّ كلّ غيث ينزل على هذا الرّوض إنمّا يزيده خصوبة ويزيد الحزن طغياناً، لأنّ الشّاعر قد يئس من الدّنيا ومن أموالها وأهلها، فلم يعد يفرحه مال ولا تحييه عطيّة و لا تغويه صلة:[1]

وَمَا شَكَرْتُ لأَنَّ الْمَالَ فَرَّحَنِي   سِيَانَ عِنْدِي إِكْثَارٌ وَإِقْلاَلُ

...فَكُنْتُ مَنْبِتَ رَوْضِ الْحُزْنِ بَاكَرَهُ   غَيْثٌ بِغَيْرِ سِبَاخِ الأَرْضِ هَطَّالُ

2- الطّبيعة الحيّـــــة:

1- عـــــالم الحيـــوان:

يمثل عالم الحيوان حقلا واسعا لطالما نهل منه الشعراء صورهم، لكون الحيوان الشق المكمّل للإنسان في هذه الحياة، فمنه ما اتخّذه الإنسان رفيقاً له في ظعنه وإقامته، وحربه وسلمه، وفقره وغناه، لذلك اتجّه إليه معبرّا به عن سخطه ورضاه، فرسم بالحيوانات صوراً خالدة عن الشّجاعة والإقدام، والحسن والجمال، لذا نجد الحيوان يحتلّ فضاءً واسعاً في الشّعر العربي على تتابع عصوره، وتنوّع بيئاته، واختلاف أغراضه. إنّ عالم الحيوان هو ذلك العالم العجيب الواسع الرّحيب، الذي ينبض بالحياة ويعجّ بالأنفس، ﴿فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ﴾[2]، لذا درج العلماء على تقسيم الحيوانات إلى ذوات الأربع، وذوات الرّجلين وهي الطّيور، ثمّ الزّواحف من حشراتٍ ومائياتٍ ، وأخذ هذا التّصنيف من تصنيف الجاحظ الذي يقسّم الحيوانات إلى: حيوان يمشي، وحيوان يطير، وآخر يسبح وأخير ينساح (يزحف)[3].

أمّا عن ذكر الحيوان في ديوان المتنبيّ فهو بكلّ دقّة صورة صادقة عن الشّعر العربي، فالمتنبيّ رمى بكلّ تقله على عالم الحيوان، ليجسّد من خلاله ما ارتسم في عقله وما اختلج في نفسه من طبائع النّاس وأخلاقهم وأوصافهم، لنجد في النّهاية ديوان المتنبيّ قاموساً شتىّ أنواع الحيوان، لا يدرك ما فيه إلاّ بالاستعانة بكتاب (حياة الحيوان الكبرى) للدّميري، أو كتاب (الحيوان) للجاحظ، أو كتاب (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) للقزويني وأهمّ ما يمكن الإشارة إليه أنّ المتنبيّ قد أبرز بحقّ سعة معارفه، وغزارة علمه، فهو عالم

[1] - الدّيوان، ص343.

[2] - سورة النّور، الآية:45.

[3] - ينظر: أبو عمرو الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة البابي، ط2، مصر، 1965، ص 27.

بطبائع سائر الحيوان، وأوصافه وبيئاته، ليترجم ذلك في صور دقيقة في مدحه وهجائه ووصفه ورثائه، و يمكن تصنيف مصادر الصّورة الحيوانيّة في الدّيوان إلى ذوات الأربع، ثمّ الطّيور، ثمّ الحشرات والزّواحف.

- الحيـــوانــات ذوات الأربع:

يشمل هذا النّوع البهائم والحيوانات الأليفة، وكذا سباع البرّ، ونقسّمها حسب علاقتها بالإنسان، لنحصل على مجموعتين؛ ذوات الأربع الأليفة، وذوات الأربع البرّية. أمّا عن الأليفة فلا يمكن لأحد أن ينكر علاقة الإنسان مع بعض الحيوانات، والتي في بعض الأحيان تفوق علاقته مع أخيه الإنسان، ولقد وعى المتنبي هذه الفضيّة، فعبر عن الوفاء بالحيوان وعن الصّديق بالحيوان وعن طول الطّريق بالحيوان وهكذا في أغراض كثيرة، وأبرز الحيوانات الأليفة التي استعملها في التّصوير الإبل والخيل بمختلف أسمائها وأوصافها، ثمّ حيوانات أخرى كالكلب والأرنب والغنم والمعز والحمار. تمثّل الخيل أعظم مصادر التّصوير في ديوان المتنبي بعد الأسد، وهذا راجع إلى نفسيّة المتنبي المحبّة للفروسيّة العاشقة للحرب، لذا لا نكاد نجد قصيدة من قصائد المتنبي تخلو من ذكر الخيل، فإذا كانت الخيل عنوان الحرب عند المتنبي فإنّه يطالها ما يطال الفرسان من خوف وجراح وتلطّخ بالدّماء:[1]

لأَتْرُكَنَّ وُجُوهَ الْخَيْلِ سَاهِمَةً وَالْحَرْبُ أَقْوَمُ مِنْ سَاقٍ عَلَى قَدَمِ (ساهمة: متغيّرة)

إذا كان صهيل الجياد يثير فرح المنتصر ويظهر عزّ الممدوح، فإنّ الخيل بخلاف صورة الفارس، حيث تبدو عابسة ممّا تلاقي من ثقل الحديد و هول المعترك وكثرة القتل:[2]

أَقْبَلْتَ تَبْسِمُ وَالْجِيَادُ عَوَابِسٌ يَخْبُبْنَ بِالْحَلَقِ الْمُضَاعَفِ وَالْقَنَا

وفي صورة معبّرة عن مدى شوقه لسيف الدّولة، وقيمته أمام كافور وأمثاله من الأمراء الذين لقيهم، فيجعل المتنبي سيفَ الدّولة جواداً، أمّا كافور وشاكلته فهم كالثّور ذي الأظلاف لا يستقيم الرّكوب عليه:[3]

وَمَنْ رَكِبَ الثَّوْرَ بَعْدَ الْجَوَادِ أَنْكَرَ أَظْلاَفَهُ وَالْغَبَبْ (الغبب: اللّحم المتدلّي تحت الحنك)

ويشبّه نفسه بالجواد الذي ألف الحروب ثمّ كفّ عنها:[4]

وَمَا فِي طِبِّهِ أَنِّي جَوَادٌ أَضَرَّ بِجِسْمِهِ طُولُ الجِمَامِ

---

[1] - الدّيوان، ص35.

[2] - المصدر نفسه، ص120.

[3] - المصدر نفسه، ص310.

[4] - المصدر نفسه، ص 342.

من الحيوانات الأليفة التي استعملها المتنبي في بناء صوره بشكل وسع الإبل، حيث عبّر بها عن مشاقه وأسفاره، ومعاناته من أجل الوصول إلى ممدوحيه. والإبل ذلك الحيوان العجيب في خلقه وطباعه، وكثرة أنواعه، فهو مثال للصّبر وقوّة التحمّل و العظمة المقرونة بسهولة الانقياد، كما أنّها «عزّ لأهلها»[1]، وهي أنواع كثيرة مشهورة عند العرب[2] وفي ديوان المتنبي يكاد يجمع كلّ أنواعها وأوصافها. ففي تعبيره عن صعوبة الطّريق إلى الممدوح يستعمل النّاقة التي كم قطعت من مفاوز، وكم وطئت من حصى، وكم تعسّفت من سهل وجبل سعياً إلى الأمير:[3]

أَوْطَأْتُ صُمَّ حَصَاهَا خُفَّ يَعْمُلَةٍ   تَغَشْرَمَتْ بِي إِلَيْكَ السَّهْلَ وَالْجَبَلَا (اليعملة: نوع من الإبل)

أمّا إذا كثر الهمّ واشتعل الشّوق في أحشاء المتنبي، فإنّه يترجم هذا الشّوق في الإبل التي يلهبها ويحثّها حتى تشتعل النّار من وقع خفافها في الحصى:[4]

فَقَلْقَلْتُ بِالْهَمِّ الذِي قَلْقَلَ الحَشَا   قَلَاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِلُ (العيس: الإبل الكريمة)

إِذَا اللَّيْلُ وَارَانَا أَرَتْنَا خِفَافُهَا   بِقَدْحِ الحَصَى مَا لَا تُرِينَا المَشَاعِلُ

يتمنى المتنبي أن يتّخذ جميعَ النّاس إبلاً يركبها من أجل الوصول إلى هذا الممدوح:[5]

لَوِ اسْتَطَعْتُ رَكِبْتُ النَّاسَ كُلَّهُمُ   إِلَى سَعِيدِ بْنِ عَبْدِ اللهِ بُعْرَانَا (بعران: جمع بعير)

وفي هذا البيت تعظيم للشّاعر والممدوح واحتقار للرّعيّة فالنّاس الذين عايشهم المتنبي ناس لا يعرفون لهذا الأمير فضله، بل هم عميان عن إحسانه الذي أدركته العيس قبلهم:[6]

فَالْعِيسُ أَعْقَلُ مِنْ قَوْمٍ رَأَيْتُهُمُ   عَمَّا يَرَاهُ مِنَ الإِحْسَانِ عُمْيَانَا

من الحيوانات الأليفة التي تعدّ علاقتها مع الإنسان ضاربة في مجاهل التّاريخ الغنم والمعز، حيث يستمدّ منهما غذاءه وملبسه ووعاء ماءه ولبنه ﴿وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثًا وَمَتَاعًا إِلَى حِينٍ﴾[7]، إلاّ أنّ المتنبي لا يستعملها للدّلالة على هذه الأشياء وإنّما يستعملها للدّلالة على ضعف النّفس وقلّة الحيلة، فـ«المعز

1- حديث شريف رواه ابن ماجة في سننه عن عروة البارقي رضي الله عنه.

2- ينظر: كمال الدّين الدميري، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق وذيب: أسعد فارس، دار طلاس، دمشق1992، ص ص 20-21.

3- الدّيوان، ص20.

4- المصدر نفسه، ص 33.

5- المصدر نفسه، ص140.

6- المصدر نفسه، ص ن.

7- سورة النّحل الآية، 80.

حيوان غبيّ أحمق»[1]، ومن خوف الضّأن «أنّه يخاف من كلّ شيء وينفر منه،فيحتاجه راعيه إلى أن يجمعه في كلّ مرّة»[2]، ففي تعبير المتنبي عن خوف العدوّ من جيش الممدوح يستعمل الغنم التي فرّت مذعورة متفرّقة من زئير الأسد، حيث تسعى كلّ شاة للنّجاة بنفسها:[3]

فَوَلَّى بِأَشْيَاعِهِ الْخَرْشَنِي ... كَشَاءٍ أَحَسَّ بِزَأْرِ الْأُسُودْ (الخرشنيّ: نسبة إلى خرشنة في الرّوم)

وفي سخط عارم وغضب جمّ عن العرب الذين حكّموا العجم والعبيد على أنفسهم ورضوا بحالهم وقعدوا عن نيل حقّهم واسترجاع شرفهم؛ يصفهم المتنبي بالغنم التي يرعاها العبد المملوك:[4]

بِكُلِّ أَرْضٍ وَطِئْتُهَا أُمَمٌ ... تُرْعَى بِعَبْدٍ كَأَنَّهَا غَنَمُ

وفي مقارنة بين نساء البدو والحضر، يجعل المتنبي نساء البدو في قمّة الجمال والاعتدال والكمال، فيشبّههم بالآرام وهي الظباء الخالصة البياض، أمّا نساء المدينة فهن معيز رغم تجمّلهنّ وتنظّفهنّ، فشتّان بين جمال الظّباء ورقّتهن، وقبح المعيز ونتنهنّ:[5]

أَيْنَ الْمَعِيزُ مِنَ الآرَامِ نَاظِرَةً ... وَغَيْرَ نَاظِرَةٍ فِي الْحُسْنِ وَالطِّيبِ

أَفْدِي ظِبَاءَ فَلَاةٍ مَا عَرَفْنَ بِهَا ... مَضْغَ الْكَلَامِ وَلَا صَبْغَ الْحَوَاجِيبِ

من أبرز الحيوانات ألفة ووفاءً للإنسان الكلبُ الذي يضرب به المثل في الوفاء، غير أنّ فيه خصالاً عظيمة وأخرى ذميمة فهو كثير الوفاء في الغيب والشّهادة، دائم الجوع والسّهر والخدمة، سريع العدو حاد الذّكاء والمعرفة بحيل الصّيد، وهو أيقظ الحيوانات عيناً وأشدّهم حذراً[6]، أمّا عن خصاله الذّميمة فهي نتن جلده بعد البلّ، وشراهته في الأكل، وسماجة نباحه، والإسلام نهى عن اتخاذه، وتقذر من لعابه، وقد روي انه ينبش القبور ويأكل لحوم الموتى فيصيبه الكلب من ذلك[7].

[1]- زكريّا بن محمّد القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،تحقيق: أسعد فارس، دار طلاس، دمشق1992، ص 175.
[2]- الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص 104.
[3]- الدّيوان، ص47.
[4]- المصدر نفسه، ص 76.
[5]- المصدر نفسه، ص 318.
[6]- ينظر: الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص 148، القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 178، الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، ص 223.
[7]- ينظر: الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، ص 222.

أمّا المتنبيّ فقد استعمل صورة الكلب للهجاء فقط، فهو جبان إذا ما قيس باللّيث:[1]

أَبا الغَطارِفَةِ الحَامِينَ جَارَهُمُ   وتَارِكي اللّيْثِ كَلْباً غَيْرَ مُفْتَرِسِ   (الغطارفة: الأسياد)

وفي مقارنة بين الشّجاع والجبان يستعمل كذلك الأسد والكلب، فليس كلّ من يبدو في هيئة أسد فهو شجاع مقدام، فكثير من النّاس يبدو في هيئة الفارس المغوار، وإذا ابتلي بدا خاملاً جباناً:[2]

أَيا أَسَداً في جِسْمِهِ رُوحُ ضَيْغَمٍ   وَكَمْ أُسْدٍ أَرْوَاحُهُنَّ كِلَابُ

وفي صورة مشتركة يهجو المتنبيّ أعداءه هجاءً لاذعاً مستخدماً في ذلك كلا من الكلب والفهد والقرد:[3]

وَأَكْرَمُهُمْ كَلْبٌ وَأَبْصَرُهُمْ عَمٍ   وَأَسْهَدُهُمْ فَهْدٌ وَأَشْجَعُهُمْ قِرْدُ

ومن الحيوانات التي تربطها ألفة مع الإنسان الحمارُ الذي «يحمل الأثقال،ويحفظ الطّريق»[4]، ففي صورة عجيبة يربط المتنبيّ بين الجاهل بلا قلب، والحمار بلا رأس، فكيف يقرّ الأدب في جسم لا يحمل قلباً، أم كيف يركب الرّسن حمار لا رأس فيه: [5]

فَقْرُ الجَهُولِ بِلا قَلْبٍ إلى أَدَبٍ   فَقْرُ الحِمَارِ بِلا رَأْسٍ إلى رَسَنِ

أمّا عن صوته، فهو أقبح الأصوات وأبغضها إلى الإنسان «إِنَّ أَنكَرَ الأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الحَمِيرِ»[6]، وهذا وهذا حال الشّعراء الذي يزاحمون المتنبّي في مدحه ويطاولونه في منزلته، فشعرهم نهاق يبعث في النفس النفور والانزعاج، أمّا شعره فصهيل جياد يبعث في النّفس العزّة والحميّة:[7]

لَمْ تَزَلْ تَسْمَعُ المَدِيحَ وَلَكِنْ   نَ صَهِيلَ الجِيَادِ غَيْرَ النُّهَاقِ

وممّا ورد ذكره من الحيوانات الأليفة كذلك الأرنب، هذا الحيوان المسالم الذي «ينام مفتوح العينين»[8]، وهذه الميزة التي اعتمد عليها المتنبيّ في وصف بعض ملوك الأمّة العربيّة الذين سخط عليهم وسلّط عليهم

1- الدّيوان، ص25.

2- المصدر نفسه، ص 338.

3- المصدر نفسه، ص 151.

4- المصدر نفسه، ص184.

5- المصدر نفسه، ص132.

6- سورة لقمان، الآية:19.

7- الدّيوان، ص 178.

8- الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص 22.

لسانه، فهم مستيقظون في هيئتهم ولكن حقيقة حالهم انهم نائمون عن هوّيتهم غافلين عن مجدهم، فتحسبهم أيقاظاً وهم رقود:[1]

أَرَانِبُ غَيْرَ أَنَّهُمُ مُلُوكٌ مُفَتَّحَةٌ عُيُونُهُمُ نِيَامُ

أمّا عن سكّان البرّ الذي يمثل مسرحاً لحياة كثير من الحيوانات، فالشّق الأكبر منها يعيش في البرّ بغاباته وصحاريه وسهوله وجباله، ولسعة هذا العالم ارتأيت تقسيمه إلى صنفين؛ صنف مفترِس وصنف مسالم (مفترَس). فالحيوانات المفترسة هي التي تقتات مما جنته مخالبها، وما فتكت به انيابها، لا تعرف في سبيل سدّ جوعها رحمةً ولا رأفةً ولا قويّاً ولا ضعيفاً، بل هي ماضية في رحلة عمرها رحلةِ الصّيد التي لا تنتهي إلا بموتها، وأشهر أنواع هذا الصّنف الأسد مرعبُها وسيّدها وملكها، هذا الذي لا يخلو منه شِعر ولا نثر ولا مثل، ومردّ هذا إلى خلقه وطباعه، فهو (مثال في القوّة والنّجدة والبسالة وشدّة الإقدام والجراءة والصّولة، وله من الصّبر على الجوع وقلّة الماء ما ليس لغيره من السّباع، ومن شرفه أنّه لا يأكل من فريسة غيره، وإذا شبع من فريسته تركها ولم يعد إليها، ولا يشرب من ماء ولغ فيه كلب).[2]

والمتنبيّ كغيره من الشّعراء يستعمل الأسد للتّعبير عن الشّجاعة وعزّة النّفس وركوب الأهوال والصّبر على الشّدائد ولا توجد صورة في الدّيوان تضاهي صورة الأسد كثرة، فلا تخلو قصيدة من ذكره، والمتنبيّ ذو شخصيّة فريدة في عزّة نفسه وعشقه للقوّة والأنفة، وتحدّيه الصّعاب، فهو يرى في الأسد رمز كلّ قوّة وشجاعة وعزّة نفس وكرم طبع، فيشبّه الجند بالأسود الذي لا يقتاتون على لحوم الحيوان وإنّما يقتاتون على لحوم الأسود وقائدها الأسد الذي تنقلب الأسود ثعالب بين يديه:[3]

أُسْدٌ فَرَائِسُهَا الأُسُودُ يَقُودُهَا أَسَدٌ تَصِيرُ لَهُ الأُسُودُ ثَعَالِبَا

فالممدوح أسد يفترس من الأسود أقواها، بل هو الموت ترتعد فرائس الموت منه:[4]

أَسَدٌ دَمُ الأَسَدِ الهِزَبْرِ خِضَابُهُ مَوْتٌ فَرِيصُ المَوْتِ مِنْهُ تَرْعُدُ (الفريص:لحمة في الكتف ترتعد خوفاً)

كما يتعجّب المتنبيّ ممن اتخّذ سيف الدّولة حاكماً تابعاً له ومنفّذاً لأوامره وقامعاً لأعدائه، فإنّه ليس مستبعداً أن يقمعه كما يقمع الأعداء، لأنّه:[5]

---

[1] - الدّيوان، ص82.

[2] - ينظر: الدّميري، حياة الحيوان الكبرى ، ص ص 19-20.

[3] - الدّيوان، ص89

[4] - المصدر نفسه، ص44.

[5] - المصدر نفسه، ص264.

وَمَنْ يَجْعَلِ الضِّرْغَامَ بَازًا لِصَيْدِهِ   تَصَيَّدَهُ الضِّرْغَامُ فِيمَا تَصَيَّدَا

وفي صورة محزنة يشبّه المتنبي نفسه بالأسد الذي أتعبه الجوع حتى خالف طباعه ورضي بالجيفة، فالمتنبي لا يقبل المعروف من غير أهل المعروف وإنّما قبله مكرها كما يأكل الأسد الجيفة خوف الموت:[1]

غَيْرَ اخْتِيَارٍ قَبِلْتُ بِرَّكَ بِي   وَالْجُوعُ يُرْضِي الأُسُودَ بِالْجِيَفِ

يأتي بعد الأسد في مصادر التّصوير من عالم الحيوانات المفترسة الذّئب، هذا الحيوان الذي نجد له ذكراً واسعاً في تراث العرب، فهم خبراء بطباعه، فيقولون متمثّلين به «أغدر من ذئب، وأختل وأخبث وأخون وأجول وأعتى وأعوى وأظلم وأجرأ وأكسب وأجوع وأنشط وأجسر وأيقظ وأعقّ وألأم من ذئب.»[2] لذلك استعملته العرب غالباً للدّلالة على الغدر والخبث واللّؤم والخيانة، ولم يخرج المتنبي عن هذا الاستعمال، كما استعمله للدّلالة على بعض الصّفات المحمودة، كقوله يشبّه نفسه بالذّئب في صبره على الجوع، -وقد رأينا العرب تضرب به المثل في الصّبر على الجوع:[3]

وَأَمْضِي كَمَا يَمْضِي السِّنَانُ لِطِيَّتِي   وَأَطْوِي كَمَا تَطْوِي الْمُجَلِّحَةُ الْعُقْدُ

وفي سياق مخالف يستعمل المتنبي صورة الذّئب في التّقليل من الشّأن، حيث يعقد مقارنة بين ممدوحه وسائر ملوك الأرض، حيث يجعله ليثاً أصيلاً، أمّا الآخرون فهم ذئاب ماكرة لا تعرف وفاءً ولا نبلاً ولا شجاعةً:[4]

جَرَى الْخُلْفُ إِلاَّ فِيكَ أَنَّكَ وَاحِدٌ   وَأَنَّكَ لَيْثٌ وَالْمُلُوكُ ذِئَابُ

ومن الحيوانات المفترسة الضّبع الذي ليس فيه مزيّة تصلح ولا خصلة تستملح، فهو «قبيح المنظر قليل العدو،»[5] وفي كتاب (الحيوان) من خصاله الذّميمة ما لا يليق المقام لذكره،[6] فيستعمله المتنبي على ما جبل عليه عليه من خصال ذميمة وطباع رخيصة، فيصوّر حال الاعداء الذين يحسبون انهم اسروا من جند الممدوح، وهم ياخذون الاموات ويعدّونهم اسرى، وهذا فعل الضّباع التي لا تطيب لها إلاّ جيف القتلى:[7]

لاَ تَحْسَبُوا مَنْ أَسَرْتُمْ كَانَ ذَا رَمَقٍ   فَلَيْسَ يَأْكُلُ إِلاَّ الْمَيْتَةَ الضَّبُعُ

1- الدّيوان، ص46.

2- الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص67.

3- الدّيوان، ص151.

4- المصدر نفسه، ص339.

5- القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 177.

6- ينظر: الجاحظ، كتاب الحيوان، ج6، ص ص 443-450.

7- الدّيوان، ص226.

أمّا عن ذوات الأربع البريّة المفترسة فهي التي كتب عليها أن تكون طعاماً لسواها وغذاءً لغيرها، فهي طريدة على مرّ عمرها، لا تملك سلاحاً غير الهروب ولا حيلة غير الاختباء، وأبرز هذه الفئة ذكراً في الشّعر العربي الظّبي بأنواعه وأعماره، أمّا طباعه فهو شديد النّفور حادّ البصر جميل المنظر طيّب اللّحم.[1] أمّا عن استعماله في الشّعر فلم يستعمل إلاّ لجمال منظره ولطف خلقته ورشاقة مشيته وتميز نظرته، والمتنبي كسائر الشّعراء مفتون بجماله مجروح برقّته، وقد رسم منه لوحات رائعة في تعبيره عن جمال المحبوبة وتميز نظرها:[2]

تَرْنُــو إِلَيَّ بِعَيْنِ الظَّبْيِ مُجْهِشَةً   وَتَمْسَحُ الطَّلَّ فَـوْقَ الْوَرْدِ بِالْعَنَمِ

وفي سياق آخر يستعمل المتنبي الغزال لدلالات أخرى منها البيت المعروف والذي يمدح فيه المتنبي ويرفعه عن النّاس وإن كان واحداً منهم وحجّته في ذلك أنّ أجود أنواع المسك يستخرج من دم الغزال، فهو إن كان أصله دم فقيمته أرفع ممّا أخذ منه:[3]

فَإِنْ تَفُقِ الأَنَــامَ وَأَنْتَ مِنْهُمْ   فَإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَــزَالِ

يأتي بعد الغزال في التّصوير بقر الوحش والذي يستعمله المتنبي استعمالاً يقارب استعمال الظّباء، وخاصّة عيونها التي لا تذر قلبا اتت عليه إلا جعلته كالرّميم:[4]

وَعُيُــونُ الْمَهَــا وَلاَ كَعُيُــونٍ   فَتَكَـتْ بِالْمُتَيَّــمِ الْمَعْمُـودِ (المعمود الذي أسقمه الحبّ)

من الحيوانات التي استعملها المتنبي في بناء شخصيّة المهجوّ القرد الذي سبق لنا الكلام عن صفاته، وفي تنويع في التّصوير بالقرد يستعمل تارة مجتمع القرود الوضيع الفوضويّ، فبعد أن كان الشّاعر يعيش مع النّاس ويجاور العباد دار به الزّمان حتى رمى به في محفل القرود وقبح وجوههم وقلّة فهمهم:[5]

وَكُنْتُ مِنَ النَّاسِ فِي مَحْفَـلٍ   فَهَــا أَنَا الْيَوْمَ فِي مَحْفِلٍ مِنْ قُرُودِ

من ميزات القرد وأوصافه المستقبحة صوته الذي تمجّه الأذان وتنفر من الأسماع، كذلك صوت رجل قطع طريق المتنبي وطلب منه أن يمدحه، فلم يجاوز المتنبي أن جعله قرداً يقهقه:[6]

وَإِذَا أَشَـارَ مُحَــدِّثًا فَكَـأَنَّهُ   قِـرْدٌ يُقَهْقِهُ أَوْ عَجُـوزٌ تَلْطِـمُ

1- ينظر: الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص 113.
2- الدّيوان، ص34.
3- المصدر نفسه، ص197.
4- المصدر نفسه، ص20.
5- المصدر نفسه، ص48.
6- المصدر نفسه، ص 400.

أمّا عن الكركدنّ فهو حظّ سيّء الحظّ كافور، حيث يقرّ المتنبيّ أنّه قد مدح بشعره الغالي كركدنّ، وكم تحمل هذه الصّورة من قبح وشناعة لصاحبها.[1]

وَشِعْرٍ مَدَحْتُ بِهِ الْكَرْكَدَنْ   بَيْنَ الْقَرِيضِ وَبَيْنَ الرُّقَى

فالكركدنّ بشع الصّورة خشن المنظر ثقيل الجسم، ووجهه ليس منتظم الشّكل تنفر منه جميع الحيوانات.[2]

كان هذا فيما يخصّ إلهام عالم الطّبيعة البريّة للمتنبيّ، ومن خلاله تظهر لنا نظرة المتنبيّ للحياة التي لا تعترف إلاّ بمنطق القوّة، ومن قدّر له أن يكون قويّاً فلا ينازعه شيء قوّته ولا يطاوله أحد ملكه، ومن خلق ليكون لقمة عيش وفريسة صيد فليس له إلاّ قدره الذي لا مفرّ منه.

- الطّيــــــور:

إنّ الكلام الذي سبق يمكن سحبه على هذا العنصر، فعالم الطّيور كذلك عالم تحكمه القوّة وتسيّره الجوارح، ففيه المسالم البسيط، وفيه الكاسر العنيف. ومن المتوقّع من المتنبيّ صاحب النّفس القويّة المحبّة للأهوال أنّه سيركن إلى هذا الصّنف من الطّيور الذي يترجم فيه حاجته إلى الفتك والبطش، وهذا الذي كان، فأغلب صور الطّيور كانت من الجوارح وأبرزها الباز والعقاب والغراب والرّخم. فالأوّل من الطّيور التي يصعب صيدها والنّيل منها، ولكنه في النّهاية فريسة الموت التي لا تغادر رفيعاً ولا تنسى وضيعاً:[3]

وَصَلَتْ إِلَيْكَ يَدٌ سَوَاءٌ عِنْدَهَا   الْبَازِ الأُشَيْهِبُ وَالْغُرَابُ الأَبْقَعُ

أمّا العقاب فيتتبّع الممدوح ليسترزق من معاركه ويقتات من ثمرات سيفه ومخلّفات سطوته:[4]

سَحَابٌ مِنَ الْعِقْبَانِ يَزْحَفُ تَحْتَهَا   سَحَابٌ إِذَا اسْتَسْقَتْ سَقَتْهَا صَوَارِمُهْ

والرّخم تقاتل في صفّ الممدوح حيث تبدي من الأعداء ما واره الشّجر فيقتله الممدوح وتنعم بجثّته:[5]

لاَ سَقَى الْغَيْثُ مَا وَارَاهُ مِنْ شَجَرٍ   لَوْ زَلَّ عَنْهُ لَوَارَتْ شَخْصَهُ الرَّخَمُ

إنّه مثال صادق ضربه المتنبيّ في شكوى الحال إلى أهل الشّماتة والعداوة:[6]

لاَ تَشْكُ إِلَى خَلْقٍ فَتُشْمِتَهُ   شَكْوَى الْجَرِيحِ إِلَى الْغِرْبَانِ وَالرَّخَمِ

1- الدّيوان، ص 360.

2- ينظر: الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص 147. و القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 178.

3- الدّيوان ، ص 347.

4- المصدر نفسه، ص191.

5- المصدر نفسه، ص 300.

6- المصدر نفسه، ص350.

أمّا عن الغراب فاستعماله يتعدّد في الشّعر العربي بصفة عامّة، فهو غالباً ما يعبّر عن الفراق والحزن وهذا متوارث في الثّقافة العربيّة، «فالعرب تتشاءم بالغراب ولذا اشتقّوا من اسمه الغربة والغريب والاغتراب»[1]، فمن ذلك ما عبّر به عن منازله المطبوعة على الفراق والبعد:[2]

أَبِنِي أَبِينَا نَحْنُ أَهْلُ مَنَازِلٍ   أَبَداً غُرَابُ البَيْنِ فِيهَا يَنْعِقُ

كما يصيح غراب البين على مال الممدوح تعبيراً عما يحدثه من تشتيت الأموال وإبعادها عن بعضها، فصارت لا تلتقي إلّا وغراب البين يفجعها:[3]

مَالٌ كَأَنَّ غُرَابَ البَيْنِ يَرْقُبُهُ   فَكُلَّمَا قِيلَ هَذَا مُجْتَدٍ نَعَبَا

من الجوارح كذلك النّسر ملك الطّيور وسيّدها، أشدّها فتكاً وأعظمها جسماً وأحدّها بصراً، وأقواها على الطّيران، ولا صبر له على الفراق، فإذا مات إلفه مات حزناً عليه.[4] أمّا النّسور عند المتنبّي فهي تفدي بحيا[ة] جنود سيف الدّولة وأسلحته لأنّ أقواته ممّا تخلّفه هذه الأسلحة:[5]

يَفْدِي أَتَمَّ الطَّيْرِ عُمْراً سِلاَحَهُ   نُسُورُ المَلاَ أَحْدَاثُهَا وَالقَشَاعِمُ (القشاعم: النّسور المسنّة)

فتدلّ بصفة عامّة على المعارك وأنّ العدوّ ضحيّتها، وطعامها، فتترقب نهاية المعارك لتشبع جوعها وتطفئ غيظها، ففي تساؤل غريب عن ملوك ملكوا النّاس وهم في الحقيقة لحم معدّ لتأكله الطّيور الجائعة:[6]

أَيَمْلِكُ المُلْكَ وَالأَسْيَافُ ظَامِئَةٌ   وَالطَّيْرُ جَائِعَةٌ لَحْمٌ عَلَى وَضَمِ

فهم طعامهما الوحيد، بل أصبحت تطمع في أحيائهم، لمعرفتها انهم قوتها وقوت عيالها:[7]

يُطَمِّعُ الطَّيْرَ فِيهِمْ طُولُ أَكْلِهِمُ   حَتَّى تَكَادُ عَلَى أَحْيَائِهِمْ تَقَعُ

أمّا عن غير الجارحة فهي التي تقتات على البذور والأعشاب وهي في الشّرك، كما أنّها تمثّل طعاماً للطّيور الجارحة، فهي في فزع دائم، وحذر مستمرّ. أمّا عن استعمال المتنبّي لها في شعره فهو قليل إذا ما قورن بالطّيور الجارحة، وهذا منطقي بالنّسبة لهذا الشّاعر الذي يمجّد القوّة ويعشق الصّعاب، ويمقت الضّعف ويبغض

---

[1] - الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص 128.
[2] - الدّيوان، ص 28.
[3] - المصدر نفسه، ص81.
[4] - ينظر: الدّميري حياة الحيوان الكبرى، ص 157. والقزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 183.
[5] - الدّيوان، ص273.
[6] - المصدر نفسه، ص 35.
[7] - المصدر نفسه، ص 225.

الهوان. وأبرز هذه الطّيور استعمالاً الحمام و النّعام، فالحمام تعبير قديم عن البعد والبكاء، وغالباً ما يقرن بشجر الأراك:[1]

يَجِدُ ٱلحَمَامُ وَلَوْ كَوَجْدِي لاَ نْبَرَى   شَجَرُ ٱلأَرَاكِ مَعَ ٱلحَمَامِ يَنُوحُ

يضرب الشّاعر مثالاً عن نفسه بتحمّله المشاقّ والصّعاب بالنّعام الذي "لا يشرب الماء"[2]، فيقطع الفيافي وتغنيه عن شرب الماء جرعة واحدة:[3]

وَإِنّي لَتُغْنِينِي مِنَ ٱلمَــــاءِ نُغْبَةٌ   وَأَصْبِرُ عَنْهُ مِثْلَمَــا تَصْبِرُ الرُّبْــدُ

ويجعل مال الممدوح كطائر ذي جناحين، في سلمه يكسران بكثرة الجود، و في حربه يجبران بكثرة الغنائم:[4]

فَالسِّلْمُ يَكْسِرُ مِنْ جَنَاحَيْ مَالِهِ   بِنَــوَالِهِ مَــا تَجْبُرُ ٱلهَيْجَــاءُ

وفي تعبير عن بعد نوال كافور، وأنّه مستحيل التّحقّق:[5]

فَإِنْ نِلْتُ مَــا أَمَّلْتُ مِنْكَ فَإِنَّمَا   شَرِبْتُ بِمَــاءٍ يُعْجِزُ الطَّيْرَ وِرْدُهُ

- الحشرات والزّواحف والمائيات:

لهذه الكائنات أيضاً نصيب واسع من الذّكر في الدّيوان، وأبرز ما ذكر منها الأفعى، حيث يستعملها المتنبّي للتعبير عن الحاسدين والوشاة، وانهم لا يضرّونه:[6]

يُحَاذِرُنِي حَتْفِي كَأَنّي حَتْفُهُ   وَتَنْكُــزُنِي الأَفْعَى فَيَقْتُلُهَا سُمّي

كما يستعملها للدّلالة على صعوبة طريقه وبعد مرماه وغايته:[7]

فَمَا لِي وَللدُّنْيَا طِلاَبِي نُجُومُهَا   وَمَسْعَايَ مِنْهَا فِي شُدُوقِ الأَرَاقِمِ

ويشبّه الواشي بالنّميمة بالعقرب:[8]

أَلَيْسَ عَجِيباً أَنَّ بَيْنَ بَنِي أَبٍ   لَنَجْلِ يَهُودِيٍّ تَدِبُّ ٱلعَقَــارِبِ

---

[1] - الدّيوان، ص57.
[2] - الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، ص159.
[3] - الدّيوان، ص151.
[4] - المصدر نفسه، ص 101.
[5] - المصدر نفسه، ص 323.
[6] - المصدر نفسه، ص 67.
[7] - المصدر نفسه، ص 159.
[8] - المصدر نفسه، ص 63.

ومن الحشرات أيضاً النّمل الذي يستعمله في هجاء قوم بأنّهم من خفّة منزلهم يستطيع النّمل جرّهم:[1]

أَماتَكُمْ مِنْ قَبْلِ مَوْتِكُمُ الجَهْلُ   وَجَرَّكُمْ مِنْ خِفَّتِكُمُ النَّمْلُ

أمّا عن النّحل فيستعمله للتّعبير عن صعوبة الوصول إلى الأشياء الغالية:[2]

تُرِيدِينَ لُقْيَانَ المَعَالِي رَخِيصَةً   وَلَا بُدَّ دُونَ الشَّهْدِ مِنْ إِبَرِ النَّحْلِ

أمّا عن الفراش، فأيدي الأعداء تتطاير كما يطير:[3]

كَأَنَّ عَلَى الجَمَاجِمِ مِنْهُ نَاراً   وَأَيْدِي القَوْمِ أَجْنِحَةُ الفَرَاشِ

كان هذا عرضا موجزا لمصادر التّصوير الحيوانيّة على اختلاف انواعها وطبائعها واصواتها وبيئاتها، حيث وجدنا الدّيوان غنيّاً بأسماء نادرة، بل بأسماء نادرة لحيوانات معروفة، ممّا يؤكّد الثّقافة الموسوعيّة للمتنبي، والمهمّ من هذا العنصر هو معرفة وجهة نظر المتنبي حول الكائنات، لأنّ هذا مهمّ في تفسير صوره المختلفة، حيث تأكّد لدينا منطق تمجيد القوّة ومبدأ التحدّي الذي يعيش المتنبي من أجله، فهو يرى أنّه لا مكان للضّعيف في عالم يتنافس فيه الأقوياء، وهي كذلك حقيقة عالم الحيوان الذي يحكمه الصّراع من أجل البقاء، ولقد أقام شاعرنا لحمة كبيرة بين عالم الإنسان وعالم الحيوان وحقيقة دعوة المتنبي (العروبة) لا يمكن لها أن تتحقّق إلاّ بتوظيف تراثها فالأمير العربي يعرف مدح الشّجاع بالأسد والجبان بالقرد واللّئيم بالضّبع، والجميلة بالظّبية، ولا تُعرف مشاقّ السّير إلى الممدوح إلاّ بذكر الرّاحلة والفلاة، ولا تصوّر هزائم العدوّ إلاّ باستعمال الطّيور الجارحة، لقد وعى المتنبي هذه الحقيقة وراح يمدح الأمراء بما يشتهون، وينبّه غفلتهم من حيث لا يعلمون.

2- الإنسان؛ جسمه وطباعه وصنائعه:

خلق اللّه الإنسان وصوّره وقوّمه وجعله في دقّة حيّرت العقلاء وبنية أعجزت العلماء، في تناسقها واتزانها، وميّزه بنفسه العجيبة وروحه الغامضة، وعقله العجيب، ثمّ جعل كلّ ما في الوجود مسخّراً له، متمّماً لوجوده، والشّعراء هم النّاس الذين توجّهوا إلى جسم الإنسان موزّعين عليه المشاعر، مقسّمين عليه الآلام والنّكبات والآمال واللّذات؛ فالقلب يذوب حبّاً ويفنى كمداً، والكبد يحترق شوقاً وينشطر حزناً، والعين ترى ما تحبّ ثمّ تبكي البعاد وتحرم الرّقاد، والرِّجل تمشي إلى احبابها كما تسعى إلى اجالها، وأمّا اليد فتعطي الحياة بنوالها وتنهيها بنصالها وكذا العظام فهي مقيم الأجسام وموقعُ السّقام، والدّم موقع العداوة في الحضر والبداوة، وأهون ما يقدّم

---

[1] - الدّيوان، ص 63.

[2] - المصدر نفسه، ص 364.

[3] - المصدر نفسه، ص 180.

في سبيل ما يريد القلب، وأمّا الدّمع فهو عنوان الفزع ودليل الجزع، يترجم فناء القلب ويحكي لوعة الكبد واحتراق الأحشاء، وهكذا صار لجسم الإنسان موقع في الشّعر لا ينازع، وقوّة في التّصوير لا تطاوع، كيف لا يكون هذا والشّعر ترجمان النّفس ولسان الحال؟ بل هو الإنسان على كلّ حال.أمّا عن المتنبي ّ فيبدو من خلال ديوانه قد ذكر جميع ما في جسم الإنسان من أعضاء وأحاسيس وطباع،كما صوّر ما يعرض للإنسان من علل وأحداث أعظمها الموت، وأكثر ما ردّده المتنبي ّ ترداداً ملفتاً للنّظر الدّم، فمن الصّور التي عبر ّ عنها بالدّم قتله من طرف الغواني بنظراتهنّ، وليس قتل رحمة بل هو إراقة دم دون شفقة:[1]

فَمَـــا أَمــرٌ بِرَسْمِ لاَ أُسَــــــائِلُهُ ۞ وَلاَ أَمْرِيلاتِ خِمَـارٍ لاَ تُرِيقُ دَمِي

لا فرق بين قتيل الهوى المضرّج بالدّموع وقتيل السّيف المضرّج بالدّماء، فكلاهما معدود في القتلى، وفي هذا دلالة على أنّ الهوى يفعل في النّفوس ما تفعل السّيوف في الأجسام:[2]

إِنَّ الْقَتِيـلَ مُضَرَّجـاً بِدُمُـوعِهِ ۞ مِثْلُ الْقَتِـيـلِ مُضَرَّجاً بِدِمَـائِهِ

من اروع الصّور التي رسمها المتنبّي بالدماء تلك التي صوّر بها المعارك، وعبّر بها عن الهزائم، فمن الصّور المأساوية التي ترك الممدوح الأعداء عليها دماؤهم التي صبغت الأرض كما يصبغ الزّعفران الجلد:[3]

وَعَلَى التُّرَابِ مِنَ الدِّمَاءِ مَجَاسِدٌ ۞ وَعَلَى السَّمَـاءِ مِنَ الْعَجَاجِ مُسُوحُ

أمّا دماء الرّوم فلو دعاها بلا معارك لاجابته وسالت من اصحابها جبرا بخاطره لانها داخلة في طاعته:[4]

أَلِفَتْ إِلَيْكَ دِمَاءُ الـرُّومِ طَـاعَتَهَا ۞ فَلَوْ دَعَوْتَ بِلاَ ضَرْبٍ أَجَابَ دَمُ

وفي صورة تعبر ّ عن هجاء مرير واحتقار بالغ موجّه إلى كافور يذّكره بعبوديّته، والتي نستشفّها من قوله:[5]

أَمْ أُذْنُهُ فِي يَدِ النَّخَّـاسِ دَامِيَةٌ ۞ أَمْ قَدْرُهُ وَهْـوَ بِالْفِلْسَيْنِ مَعْدُودُ

ويأتي بعد الدّم في الاستعمال الدّموع،التي تعبر ّ عن البكاء والحزن، إلاّ ما ندر، فمن تعبيره النّادر وصفه جلود الخيل بالبكاء تعبيراً عن العرق المتصبّب عليها من هول ما تلاقي من وطيس المعارك وشدّة الضّيق:[6]

وَالْخَيْـلُ تَبْكِي جُلُـودُهَا عَرَقاً ۞ بِأَدْمُـعٍ مَـا تُسِحُّهَـا مُقَـلُ

1- الدّيوان، ص 34.

2- المصدر نفسه، ص251.

3- المصدر نفسه، ص58.

4- المصدر نفسه، ص301.

5- المصدر نفسه، ص 357.

6- المصدر نفسه، ص108.

و قد يصير الدّمع معبّرا عن صاحبه إذا سال على الغادرين، و دالّ على الذين لا يعرفون قيمته:[1]

فَإِنَّ دُمُوعَ الْعَيْنِ غُدْرٌ بِرَبِّهَا   إِذَا كُنَّ إِثْرَ الْغَادِرِينَ جَوَارِيَا

أمّا عنّ دموعه فهي زفرات صادقة على موت أبي شجاع الذي كان يكنّ له الحبّ والاحترام والإعجاب، فهو في فقده بين منزلتين متناقضتين جزع وصبر:[2]

الحُزْنُ يُقْلِقُ وَالتَّجَمُّلُ يَرْدَعُ   وَالدَّمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طَيِّعُ

يَتَنَازَعَانِ دُمُوعَ عَيْنِ مُسَهَّدٍ   هَذَا يَجِيءُ بِهَا وَهَذَا يَرْجِعُ

مما عبّر عنه بالدّمع حزنه لموت أخت سيف الدّولة، حيث جعل الدّمع يشرق بالمتنبّي كما شرق به:[3]

حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعْ لِي صِدْقُهُ أَمَلاً   شَرِقْتُ بِالدَّمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرَقُ بِي

من خلال الأمثلة السّابقة نرى أنّ المتنبّي حصر استعمال الدّمع على الحزن فقط، فهو إمّا دمع جار على الحبيب الغائب، والقلب المعذّب، أو هو بكاء على قريب أو صاحب تخطّفته يد المنايا فلا حيلة في ردّه ولا سبيل إلى الصّبر عليه، بل هي عبرات وفاء ودموع صدق وعلامة استسلام لا تملك ردّ راحل، ولا تقدر على إرجاع مفقود:[4]

إِنَّ خَيْرَ الدُّمُوعِ عَوْناً لَدَمْعٌ   بَعَثَتْهُ رِعَايَةٌ فَاسْتَهَلاَّ

يجعل السّماء كبدًا تسكنها الشّمس، فتصبحان حزينتين على المرثي:[5]

وَالشَّمْسُ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ مَرِيضَةٌ   وَالأَرْضُ وَاجِفَةٌ تَكَادُ تَمُورُ

كذلك الحشا من أبرز ما يتأثر بالفراق، فهو يذوب حال الوداع كما يذوب الجليد على النّار:[6]

فَيَدٌ مُسَلِّمَةٌ وَطَرْفٌ شَاخِصٌ   وَحَشاً يَذُوبُ وَمَدْمَعٌ مَسْفُوحُ

أمّا القلب فيتقلّب بين أنواع الهموم وألوان المصائب، وهو مقرّ الدّاء ومحلّ البلاء:[7]

أَلْقَلْبُ أَعْلَمُ يَا عَذُولُ بِدَائِهِ   وَأَحَقُّ مِنْكَ بِجَفْنِهِ وَبِمَائِهِ

1- الدّيوان، ص 313.

2- المصدر نفسه، ص346.

3- المصدر نفسه، ص 307.

4- المصدر نفسه، ص 288.

5- المصدر نفسه، ص 61.

6- المصدر نفسه، ص 57.

7- المصدر نفسه، ص 251.

كما يجعل الأرض خائفة من قوّة الممدوح ومن هول ما أحدث في الأعداء حيث يجعل لها قلباً مليئاً بالفزع وخدّاً مضرّجاً بالدّماء:[1]

وَالطّعْنُ شَزْرٌ وَالأَرْضُ وَاجِفَةٌ كأنّمَــا فِي فُؤَادِهَا وهَــلُ
قَدْ صَبَغَتْ خَدّهَا الدّمَاءُ كمَا يَصْبُغُ خدّ الخَرِيدَةِ الخَجَلُ

وفي التعبير بالجماجم لا يخرج عن الحروب فهو عن شدّة الكرم وسعة البذل، يصوّر الأمير وهو يفرّقه على مستحقيه، وكان له جماجم يضربها بدون رحمة ولا رويّة كما يفعل في جماجم الاعداء:[2]

وَلَهُ فِي جَمَاجِمِ المَالِ ضَرْبٌ وَقْعُهُ فِي جَمَاجِمِ الأَبْطَالِ

أمّا عن العظام فهو يتمنّى أن يجعل اللّه عظامه ومفاصله، حصىً تطؤها الغواني بخفافهنّ:[3]

لَيْتَ الذِي خَلَقَ النّوَى جَعَلَ الحَصَى لِخِفَافِهِنّ مَفَاصِلِي وَعِظَامِي

يصوّر لنا الحمّى والتي سكنت عظامه، وأوهنته فلم يقو على حراك ولا مقاومة:[4]

بَذَلْتُ لَهَا المَطَارِفَ وَالحَشَايَا فَعَافَتْهَا وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي

اليد والأنامل والأصابع واليمين، لها حظّ في التّصوير،وفي غالبها تدلّ على الجود والكرم، فمن ذلك قوله:[5]

مَا زِلْتَ تُـولي يَــداً بِيَــدٍ حَتّى ظَنَنْتُ حَيَاتِي مِنْ أَيَادِيكَا

ويستعمل القدم لرفع الممدوح فوق أقرانه رفعة يكون الهلال تحت قدمه فاتخّذها مكمّلاً لحذاءه:[6]

فَبِأيّمَا قَدَمٍ سَعَيْتَ إلَى العُلَا أُدُمُ الهِلالِ لأخْمَصَيْكَ حِذَاءُ

لا يمكن إغفال الوجه بما يحوي من حواسّ وأعضاء، التي ابرزها العين واجفانها والتي تبرّ عن البكاء وحرمان النّوم من طرف المحبّ ، وبالمقابل الجمال والحسن بالنّسبة للمحبوبة، ففي تعبير مميّز يعتبر جفنه مناخاً للإبل، حيث يصوّرها جاثمة عليها وتحبسها من البكاء:[7]

كَأَنّ العِيسَ كَانَتْ فَوْقَ جَفْنِي مُنَاخَاتٌ فَلَمّا ثُرْنَ سَالَا

1- الدّيوان، ص 108.
2- المصدر نفسه، ص 98.
3- المصدر نفسه، ص 302.
4- المصدر نفسه، ص341.
5- المصدر نفسه، ص 53.
6- المصدر نفسه، ص 102.
7- المصدر نفسه، ص 110.

وفي سياق آخر يجعل للرّدى جفناً كجفن الإنسان، وللجوزاء أذناً:[1]

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ ... كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ
خَمِيسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ زَحْفُهُ ... وَفِي أُذُنِ الْجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

ممّا ركّز عليه المتنبّي في بناء صوره طبائع الإنسان كالفرح والحزن والغضب والرّضى والسقم والعافية وغيرها، فهو يجعل الدّهر بصروفه يغدر مثلما يغدر الإنسان بصاحبه ويصف الخيل والرّماح بالوفاء:[2]

وَجَدْتُ أَنْفَعَ مَالٍ كُنْتُ أَذْخَرُهُ ... مَا فِي السَّوَابِقِ مِنْ جَرْيٍ وَتَقْرِيبِ
لَمَّا رَأَيْنَ صُرُوفَ الدَّهْرِ تَغْدِرُ بِي ... وَفَيْنَ لِي وَوَفَتْ صُمُّ الْأَنَابِيبِ

ويصف الشمس بعدم الحياء:[3]

لَمْ تَلْقَ هَذَا الْوَجْهَ شَمْسُ نَهَارِنَا ... إِلَّا بِوَجْهٍ لَيْسَ فِيهِ حَيَاءُ

ويصف الزّمان بالبخل:[4]

أَعْدَى الزَّمَانَ سَخَاؤُهُ فَسَخَا بِهِ ... وَلَقَدْ يَكُونُ بِهِ الزَّمَانُ بَخِيلًا

كما يصف اللّيل والنّهار بالخوف من الممدوح:[5]

هَابَكَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ فَلَوْ تَنْـ ... ـهَاهُمَا لَمْ تَجُزْ بِكَ الْأَيَّامُ

من صور المتنبّي المتميّزة تصويره الموت خادماً للممدوح:[6]

وَيَسْتَكْبِرُونَ الدَّهْرَ وَالدَّهْرُ دُونَهُ ... وَيَسْتَعْظِمُونَ الْمَوْتَ وَالْمَوْتُ خَادِمُهْ

كما يصوّر الموت سارقاً:[7]

وَمَا الْمَوْتُ إِلَّا سَارِقٌ دَقَّ شَخْصُهُ ... يَصُولُ بِلَا كَفٍّ وَيَسْعَى بِلَا رِجْلِ

ويجعل الدّهر راوياً للشّعر منشداً له:[8]

1- الدّيوان، ص 274.
2- المصدر نفسه، ص 320.
3- المصدر نفسه، ص ن.
4- المصدر نفسه، ص 115.
5- المصدر نفسه، ص 129.
6- المصدر نفسه، ص 192.
7- المصدر نفسه، ص 205.
8- المصدر نفسه، ص 265.

وَمَا الدَّهْرُ إلاّ مِن رُوَاةِ قَصَائِدِي ... إذَا قُلْتُ شِعْراً أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدَا

وأبرز ما يمكن أن يلمّ بالإنسان من الأحوال؛ الموت ذلك الحدث العظيم الذي حارت البشريّة فيه، وعجزت عن تفسيره، لذا سنجد المتنبي يحاول وصفه، ثمّ يظهر استسلامه أمامه، وينتظر قدومه:[1]

فَالْمَوْتُ آتٍ وَالنُّفُوسُ نَفَائِسٌ ... وَالْمُسْتَغِرُّ بِمَا لَدَيْهِ الأَحْمَقُ

كما أنّ الممدوح موت على أعداءه موتٌ يخافه الموت فكيف بالأعداء:[2]

أَسَدٌ دَمُ الأَسَدِ الْهِزَبْرِ خِضَابُهُ ... مَوْتٌ فَرِيصُ الْمَوْتِ مِنْهُ تُرْعَدُ

إنّ نظرة فاحصة في الدّيوان تكشف لنا أنّ المتنبي قد ذكر الموت والقتل ذكراً كثيراً جدّاً، لكنّه لم يستعمله إلاّ نادراً كمصدر للتّصوير، وإنّما استعمل كلّ ما وقع على عينه من أشياء عظيمة محاولاً تقديم صورة تخدم موقفه وتفسّر عظمة الموت الذي يراه السبيل لبلوغ الغايات، والآلة لتحقيق الأمنيات، وقد رأينا كيف صوّر الموت بحراً، وصوّره مطراً، وصوّره وحشاً كاسراً إلى غير ذلك.

كما يستعمل ببعض الآلات التي صنعها الإنسان لتكون عوناً له على الحياة، وأهمّها الآلات الحربية، التي وجدنا السّيف أكثرها احتفاءً من طرف المتنبي، حيث نرى أكثر صوره تعبيراً عن شجاعة الممدوح وشدّة فتكه بالأعداء، والأمثلة على هذا كثيرة نختار منها ما كان في سيف الدّولة حيث توافق استعمال اسمه وتشبيهه بالسّيف، فيرى أنّه أشدّ قطعاً من السّيف الذي يقطع الأشياء الحسّية فقط:[3]

وَإِنَّ الذِي سَمَّى عَلِيّاً لَمُنْصِفٌ ... وَإِنَّ الذِي سَمَّاهُ سَيْفاً لَظَالِمُهْ

وَمَا كُلُّ سَيْفٍ يَقْطَعُ الْهَامَ حَدُّهُ ... وَتَقْطَعُ لَزْبَاتِ الزَّمَانِ مَكَارِمُهْ

إذا تشابه السّيفان في القطع، فإنّ الشّاعر فاق السّيف بأنّه يقطع الأعداء ليصل الإخوان:[4]

وَمَا لِلسَّيْفِ إلاّ القَطْعُ فِعْلٌ ... وَأَنْتَ القَاطِعُ البَرُّ الْوَصُولُ

وإذا كانت السّيوف كثيرة ومتنوّعة فإنّ سيف الدّولة واحد ليس له شبيه وليس له قبيل:[5]

فَلاَ تَعْجَبَا إِنَّ السُّيُوفَ كَثِيرَةٌ ... وَلَكِنَّ سَيْفَ الدَّوْلَةِ الْيَوْمَ وَاحِدُ

1- الدّيوان، ص 28.
2- المصدر نفسه، ص 44.
3- المصدر نفسه، ص 192.
4- المصدر نفسه، ص 194.
5- المصدر نفسه، ص 230.

أمّا عن الآلات الأخرى، فقد ذكرت كثيراً إلاّ أنّه دلّ عليها بصور من أشياء أخرى كالمطر والبحر والسّحاب والشّجر وغيرها، وقد رأينا ذلك في مواطنه.

2- الصّور الثّقافيّة:

تمثّل الصّور التي استغلّ فيها ثقافته الواسعة لبنائها، ومن خلال تتبّعنا وفحصنا رأيناه قد استعمل معلومات كثيرة للتّصوير كانت نتاج مطالعاته الكثيرة، ويمكن تقسيم هذه المصادر إلى: المصادر المستنبطة من الدّين، و المصادر المستنبطة من الثّقافة العربيّة.

- المصادر المستنبطة من الدّين:

تتمثّل هذه المصادر فيما أخذه المتنبي من القصص القرآني، وبعض العبادات، أوّل ما استعمله المتنبي القصص القرآني كقصّة صالح عليه السّلام، حيث يعتبر نفسه غريباً في هذه الأمّة كغربة صالح في قومه:[1]

أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ

كما يستخدم في قصيدة واحدة مجموعة من قصص القرآن الكريم، وهي استجداءات واضحة جلّية :[2]

لَوْ كَانَ ذُو الْقَرْنَيْنِ أَعْمَلَ رَأْيَهُ لَمَّا أَتَى الظُّلُمَاتِ صِرْنَ شُمُوسَا

أَوْ كَانَ صَادَفَ رَأْسَ عَازَرَ سَيْفُهُ فِي يَوْمِ مَعْرَكَةٍ لأَعْيَا عِيسَى

أَوْ كَانَ لُجُّ الْبَحْرِ مِثْلَ يَمِينِهِ مَا انْشَقَّ حَتَّى جَازَ فِيهِ مُوسَى

من الأنبياء الذين استعملهم عيسى ابن مريم، حيث يشبّه نفسه به:[3]

مَا مُقَامِي بِأَرْضِ نَخْلَةَ إِلاَّ كَمُقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ

أمّا الممدوح وعظيم ملكه فهو سليمان عليه السّلام، أمّا عن جماله فهو بجمال يوسف عليه السّلام:[4]

مَنْ يَزُرْهُ يَزُرْ سُلَيْمَانَ فِي الْمُلْـ ـكِ جَلاَلاً وَيُوسُفاً فِي الْجَمَالِ

ومن ذلك جبريل الرّوح الأمين، ﴿نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ﴾[5]، أمّا النّبي فيجعله غير مؤتمن على ممدوحه:[6]

1- الدّيوان، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص 51.

3- المصدر نفسه، ص 22.

4- المصدر نفسه، ص 97

5- سورة الشّعراء، الآيات: 93-95.

6- الدّيوان، ص 122.

لَعُظِّمْتَ حَتَّى لَوْ تَكُونُ أَمَانَةً   مَا كَانَ مُؤْتَمَنًا بِهَا جِبْرِيلُ

ثمّ يأتي ذكر **الجنّ والملائكة**، **وإنّ** أعظم حظّاً في التّصوير، فذكر الملائكة قليل جدّاً، **ومنه**:[1]

وَخَفِيفُ أَجْنِحَةِ المَلائِكِ حَوْلَهُ   وَعُيُونُ أَهْلِ اللاذِقِيَّةِ صُورُ

أمّا الجنّ فغالبها تدلّ على التخفّي والبعد، والممدوح قاتلهم فهزمهم، فكيف بالأعداء من عرب وعجم:[2]

لَقَدْ حَالَ بَيْنَ الجِنِّ وَالأَمْنِ سَيْفُهُ   فَمَا الظَّنُّ بَعْدَ الجِنِّ بِالعُرْبِ وَالعَجَمِ

أمّا عن بعض العبادات في دين الإسلام وغيره من الدّيانات **فهي** قليلة، من ذلك الصّلاة والحجّ:[3]

شَيْخٌ يَرَى الصَّلَوَاتِ الخَمْسَ نَافِلَةً   وَيَسْتَحِلُّ دَمَ الحُجَّاجِ فِي الحَرَمِ

ومن ديانات أخرى عبادة النّار عند بالمجوس، حيث يعتبر ضوء جبينه **أنصع من** هذه النار التي لو شابهت جبين الممدوح لعبدها النّاس وصاروا كلّهم مجوساً:[4]

لَوْ كَانَ لِلنِّيرَانِ ضَوْءُ جَبِينِهِ   عُبِدَتْ فَصَارَ العَالَمُونَ مَجُوسَا

ويعبّر عن الممدوح **بأنّه ناصر الإسلام والتّوحيد**:[5]

وَلَسْتَ مَلِيكًا هَازِمًا لِنَظِيرِهِ   وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشِّرْكِ هَازِمُ

2-2-2- الثّقافة العربية:

تتمثّل الثّقافة العربيّة في كلّ ما يعبّر عن إنتاج فكرها، وأيّامها، وأعلامها، ويتمّ ذلك بـ:[6]

- انتقاء الشّاعر لشخصيات وأحداث يختارها ويوجّهها في موقفه الذي يعبّر عنه.
- توظيف هذه الشّخصيات والأحداث والأفكار بما تحمله من معان ودلالات تثري النّص وتضفي عليه القوّة والتّأثير.

أمّا عن أهمّ ما استعمله المتنبي من هذه الثّقافة، فهو أوّلاً **بعض الأمثال العربيّة، كقوله**:[7]

تَمَثَّلُوا حَاتِمًا وَلَو عَقَلُوا   لَكُنْتَ فِي الجُودِ غَايَةَ المَثَلِ

---

[1]- الدّيوان، ص 61.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

[3]- المصدر نفسه، ص 35.

[4]- المصدر نفسه، ص 51.

[5]- المصدر نفسه، ص 275.

[6] ينظر: محمّد الدّسوقي، البنية التّكوينيّة للصّورة الفنّية، ص 136.

[7]- الدّيوان، ص 23.

ويعبّر بمثل (أبصر من زرقاء) مفاخراً بحدّة بصره بقوله:[1]

وَأَبصَرُ مِنْ زَرْقَـــاءَ جَوّاً لأَنّنِـي ... مَتى نَظَرَتْ عَيْنَـايَ سَـاءَهُمَا عِلْمِي

أمّا عن الأخبار من التّراث العربي، فيستشهد بقصّة قيس وليلى على حبّ ممدوحه للمروءة وسعيه إليها:[2]

تَعَلّقَهَـــا هَـوَى قَيْسٍ لِلَيْلَى ... وَوَاصَـــلَهَـا فَلَيْــسَ بِهِ سَقَـامُ

أمّا عن ذكره لبعض أعلام الأدب العربي، فيذكر أوّل من بكى على الأطلال وهو عروة بن حزام، حيث يجعل السّحاب يبكي على الأطلال كما بكاها عروة:[3]

وَكَأَنّ كُلّ سَحَـــابَةٍ وَقَفَتْ بِهَا ... تَبْكِـــي بِعَيْنَيْ عُـرْوَةَ بنِ حِـزَامِ

كما يذكر النّابغة الذّبياني وقد حسده وهو ميّت ليس على فضله وإنّما لأنّ الممدوح استشهد بأبيات له:[4]

سَمِعْتُكَ مُنْشِــداً بَيْتَيْ زِيَـــادٍ ... نَشِيــداً مِثْــلَ مُنْشِـدِهِ كَرِيـمَا

فَمَـــا أَنْكَرْتُ مَوْضِعَهُ وَلَـكِنْ ... غَبِطْتُ بِـذَاكَ أَعْظُمَهُ الرّمِيـمَا

وفي خلاصة هذا المبحث نرى أنّ المتنبّي رمى بكلّ ثقله على عالم الحيوان والنّبات وما في الطّبيعة من سهل ووعر ليرسم بها صورا خالدة عن من مدحهم ومن رثاهم ومن هجاهم، وعن المعارك التي وصفها، لننتهي إلى أنّ على المتلقّي لديوان المتنبّي أن يكون ذا ثقافة واسعة حتّى يصل إلى ما يريده الشّاعر، ومن خلال هذا الكمّ الهائل من المفاهيم والأسماء غير المعروفة يتحقّق الالتباس الذي يطلبه الحجاج، كما يطلق المتنبّي العنان للخيال الذي يجعله آلة للرّبط بين المتناقضات خاصّة في الاستعارة التي يذيب فيها الفروق حتّى تلتبس بالحقيقة، فيجعلك تعيش صورة مرئية تحمل في طيّاتها القوّة والتّاثير، وسنرى في تحليلنا للاستعارات مواطن جمالها وبواطن تاثيرها ومكامن قوّتها.

3- الدور الحجاجي للاستعارة في الدّيوان:

يمتاز ديوان المتنبّي بكثرة استعاراته وتنوّعها، ممّا أدّى ببعض الباحثين المعاصرين إلى مقارنتها باستعارات الشّعر المعاصر وجعلها تضاهيه، وإنّما الفرق بينهما في الكمّ الذي يغزو الشّعر المعاصر، وممّا تتميّز به أغلب استعارات المتنبّي قربها من الحقيقة، وكذا قوّة دلالتها، حيث يعتبر في كثير من الأحيان الطّرف الثّاني من الصّورة

---

[1] - الدّيوان، ص 67.
[2] - المصدر نفسه، ص 83.
[3] - المصدر نفسه، ص 301.
[4] - المصدر نفسه، ص 293.

بمثابة الإثبات لما يريد المتنبي تحقيقه أو إبلاغه، وسنرى ذلك من خلال التّناول الدّقيق لهذه الاستعارات مراعين في ذلك أموراً منها: التّركيز على الاستعارات المميّزة دون البحث في الاستعارات المكرّرة في الدّيوان أو في الشّعر العربي بصفة عامّة، كما سنقسّم الاستعارات وفق الأغراض التي سخّرها لها من مدح وهجاء ورثاء وفخر ووصف.

1- استعارات المديح:

رأينا في الفصل الأوّل كيف أنّ المتنبي يمدح بالخصال العربيّة العالية، ويستعمل في ذلك حقلاً واسعاً من الأشياء والمفاهيم، فأتت معظم مدائحه في شكل استعارات وتشابيه وكنايات عن الشّجاعة والكرم والعلم والعفّة والإغاثة والجمال والهيبة، وتعتبر النّظرية الحجاجيّة المعاصرة «المدح حجاجاً من طرف واحد، لأنّ المادح يستغلّ كلّ الوسائل اللّغويّة وغير اللّغويّة في التّأثير على الممدوح وإرضاء نفسه.»[1] فمن الاستعارات الدّالّة على الشّجاعة يستعمل المتنبي بصفة كبيرة جدّاً الأسد وأوصافه، وقد عرفنا الكثير عن خلق الأسد وطباعه.

والمتنبي كغيره من الشّعراء يستعمل الأسد للتّعبير عن الشّجاعة وعزّة النّفس وركوب الأهوال والصّبر على الشّدائد، ولا توجد صورة في الدّيوان تضاهي صورة الأسد كثرة، إذ لا تخلو قصيدة من ذكره، والمتنبي ذو شخصيّة فريدة في عزّة نفسه وعشقه للقوّة والأنفة، وتحدّيه الصّعاب، فهو يرى في الأسد رمز كلّ قوّة وشجاعة وعزّة نفس وكرم طبع وفي الصورة التّالية - وهي متكرّرة جدّاً - يشبّه المتنبي الممدوح بمفرّق الكتائب ومُفزعها، وإن كانت تبدوا في هيئة الأسود:[2]

وَكُلَّمَا نَطَحَتْ تَحْتَ الْعَجَاجِ بِهِ أُسْدُ الْكَتَـائِبِ رَامَتْهُ وَلَمْ يَرِمِ

إنّ هذا التّصوير المتوارث في الثّقافة العربيّة، يجعل المتقّي يقف أما هول المشهد عن طريق بناء استعارة تصريحيّة يجمع فيها بين الحيوان والإنسان، بين العاقل والبهيمة، وكيف تتحوّل الكتائب من فرسان إلى أسود شرسة، فتنقلب الكلمة المسموعة إلى صورة مرئيّة ترتسم في ذهن المخاطَب/المتلقّي عن قوّة الأعداء وبالتّالي يتوصّل إلى نتيجة عن مدى قوّة الممدوح، فينجح المتنبي في إقناعه بقوّة الممدوح، وفي استعارة أخرى يشبّه جنود الممدوح بالأسود الذين لا يقتاتون على لحوم الحيوانات الضّعيفة وإنّما يقتاتون على لحوم الأسود، فما بالك بمن يقودهم، إنّه الأسد الذي تنقلب الأسود ثعالب بين يديه:[3]

---

[1] - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، ص 507.

[2] - الدّيوان، ص35.

[3] - المصدر نفسه، ص89

أُسْدٌ فَرَائِسُهَا الأُسُودُ يَقُودُهَا أَسَدٌ تَصِيرُ لَهُ الأُسُودُ ثَعَالِبَا

هذه الاستعارة الواحدة المتكرّرة ثلاث مرّات في بيت واحد يصوّر لنا المتنبيّ من خلالها معركة طاحنة بـ الاسود، تنتهي في الاخير بتحوّل جيش من الاسود إلى ثعالب خائفة، وهي استعارة ختم بها المتنبّي استعاراته المتكرّرة في هذا البيت، لتتخلى الالفاظ عن مدلولاتها السّطحيّة وتتبنّى مدلولات جديدة يفهمها المتلقّي، فيكوّن نصّاً شخصيّاً آخر، يعجّ بالدّلالة المقصودة من طرف المتنبيّ ، وهي شراسة جنود الممدوح الذين يندفعون إلى الفتك بالاعداء كانهم جائعون يريدون اكل اسود اخرى، هذه الاسود التي تعتبر أسوداً في مواضع أخرى، أمّا أمام جنود الممدوح فهم خائفون لا يرجون شيئاً إلاّ السّلامة بأجسادهم، ومن هنا يصاب المتلقّي بالذّهول المصحوب بالإيمان بقوّة الجيش وقائده.

كما يشبّه جيش الأعداء باللّيوث، وهذا من خصائص المتنبيّ ، فهو يصف جيش العدوّ بالعظمة، ليخلص في الأخير إلى جيش ممدوحه فيضاعف قوّته، ويتجلّى هذا في المثال التّالي:[1]

صُفُوفًا لِلَيْثٍ فِي لُيُوثٍ حُصُونُهَا مُتُونُ الْمَذَاكِي وَالْوَشِيجُ الْمُقَوَّمُ
تَغِيبُ الْمَنَايَا عَنْهُمْ وَهْوَ غَائِبٌ وَتَقْدُمُ فِي سَاحَاتِهِمْ حِينَ يَقْدُمُ

في هذه الاستعارة التّصريحيّة يتبنى المتنبيّ المنهج المعروف عنه وهو تضخيم جيش العدو في عين المتلقّي، حتّى إذا انتهى إلى الممدوح الذي فتك بهذه القوّة العظيمة، صوّره بقوّة لا تغلب وشدّة لا تطاوع، ففي هذه الاستعارة يجعل الاعداء ليوثا يحتمون بليوث، إنهم جيش من اللّيوث الذي لا تغلبه إلاّ الموت، ليحصل أمر غير متوقّع لدى المخاطَب، إنّه الموت الذي يصحب الممدوح حيث حلّ، فلا يجد مناصاً من الهيبة من هذا الممدوح، فكيف بالممدوح نفسه، لا شكّ أنّ المتنبيّ سيكبّله بالطّرب ويشحذه بالفخر ويشعله بالعزّة، وقد رأينا أنّ المتنبيّ صاحب دعوة وحامل رسالة هي جرحه العميق الذي احدثته فرقة الامّة العربية وهوانها، فهو في كلّ حال يركّز على دلالات الشّجاعة واحتقار الموت.

ومن الاستعارات الكثيرة كذلك تشبيه الممدوح بالأسد مع ذكر بعض صفاته، فمن ذلك قوله يشبّه ممدوحه بالأسد الذي انبرى للفتك بطرائده حتىّ سالت أظافره دماً من تمزيقها:[2]

قَدْ حِرْنَ فِي بَشَرٍ فِي تَاجِهِ قَمَرٌ فِي دِرْعِهِ أَسَدٌ تُدْمَى أَظَافِرُهُ

[1] - الدّيوان، ص93.

[2] - المصدر نفسه، ص 39.

هذه الاستعارة المتكوّنة من المشبّه به وهو الأسد والمشبّه وهو الممدوح، يدّعي المتنبّي أنّ الممدوح في بطشه بالأعداء وتخضّبه بدمائهم أسد فتك بفرائس فأصبحت أظافره تقطر دماً من كثرة القتلى. إنّ العبارة التّالية: (في درعه أسد تدمى أظافره) على سطحيّتها تصوّر صولة الأسد وعدم رحمته وتعلّقَه بإراقة الدّماء، ولكن الضّمير المتّصل (الهاء) الذي يعود على الممدوح يقلب موازين الفهم ويشوّش عمليّة التلقّي، فكيف يكون للممدوح البهيّ الطّلعة أظافر تقطر دماً وهذا يخرجه عن حسن الوصف إلى غيره، فيضطر المتلقّي إلى إعمال فكره وتحريك ثقافته ليصل إلى فهم واستخراج الدلالات، فيصحّح التّصور وينظّم عمليّة الاتّصال ليصل في الأخير إلى أنّ الممدوح شرس في قتاله عنيف في حروبه، ثمّ الدّلالة الأخرى التي تكمل المراد وهي كثرة الحروب التي جعلت الممدوح في دماء لا تفارق سلاحه، وفي هذا دعوة من الشّاعر إلى الممدوح ليحقّق ما وصفه به من خوض المعارك واقتحام الأهوال حتّى لا يظهر زيف كلام الشّاعر أوّلاً، ثمّ إنّ كلّ ضعف من طرف الممدوح أو جبن أو تحرّف لقتال سيفضحه أمام كلّ من سمع هذا البيت، وبخاصّة من شاعر كالمتنبّي، فانظر كيف يبلّغ المتنبّي دعوته ويحقّق غايته.

ويشبّه ممدوحه بالأسد كذلك، ولكن هذه المرّة أسد يفترس من الأسود أقواها، بل هو الموت ترتعد فرائس الموت منه:[1]

أَسَدٌ دَمُ الأَسَدِ الهِزَبْرِ خِضَابُهُ   مَوْتٌ فَرِيصُ المَوْتِ مِنْهُ تَرْعُدُ

في هذا البيت يصعّد المتنبّي من تعبيره في الشّطر الأوّل ويخرق حدود المعقول في الشّطر الثّاني ليصبح البيت ذا دلالة قويّة جدّاً، فالمتنبّي يبني بيته وفق سلّم حجاجيّ، فالممدوح أسد ثمّ أسد يفتك بالأسود ثمّ موت، وأخيراً موت يرهبه الموت، إنّ المتنبّي يرتقي حسب هذا السّلم بالمتلقّي حسب قدرة الفهم لديه، فهو يرتّب الصّور حسب بعدها عن ذهن المتلقّي فالأولى مألوفة لديه والثّانية أقرب منها، لينتهي به في الأخير إلى صورة غير متوقّعة تماماً فيجعله في حيرة من أمره، لا شكّ أنّ الموت في ذهن كلّ مخاطب هو ذلك الشّيء الذي لا يمكن فهمه ولا يستطاع قهره، فكيف يمكن قهره؟ من هنا يقتنع المتلقّي بعد عناء طويل أنّ الممدوح رجل لا يقاوم وشيء بعيد عن الوصف، فيصل الشّاعر إلى قلب الممدوح الذي لا يمكن له النّجاة من هذا التّكثيف الهائل للصّور والدّلالات النّاتجة عنها، ويستمرّ المتنبّي في تصعيد وصفه فلا يكتفي بتشبيه ممدوحه بالأسد بل يجعل له في كلّ شعرة من شعره ضيغماً، فهو يجلّ عن التّشبيه:[2]

---

[1] - الدّيوان، ص44.

[2] - المصدر نفسه، ص 91.

وَأُقْسِمُ لَوْلَا أَنَّ فِـــي كُلِّ شَعْرَةٍ لَهُ ضَيْغَمٌ قُلْنَـا لَـهُ أَنْتَ ضَيْغَمُ
يَجِلُّ عَنِ التَّشْبِيهِ لَا الْكَفُّ لُجَّةٌ وَلَا هُوَ ضِرْغَـامٌ وَلَا الرَّأْيُ مِخْذَمُ

في البيت الاوّل يجعل المتنبّي كلّ شعرة من شَعر الممدوح عرينا يسكنه اسد، فيتحقق بهذه الاستعارة المكنّية احتقار الأسد على عظمته أمام الممدوح الذي يمثّل مأوى للأسد، ولكن ينفي هذا عن الممدوح ويعتبره قليلاً في حقّه فهو في النّهاية بعيد عن الوصف خارج عن التّصنيف، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا النّوع من المدح يرفع الممدوح إلى مرتبة الألوهيّة، فاللّه وحده المنزّه عن الوصف والتّمثيل، ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[1] ولكن في حدود ما يريده الممدوح لا شكّ أنّ المتنبيّ سيصل إلى مبتغاه، فهو يصوّر جوده البعيد عن المثيل وشجاعته البعيدة عن التّصوير، إلاّ أنّ هذه المبالغة توهن القدرة الحجاجيّة للبيت لدى المتلقّي، حيث يظهر فيها نوع من الاستجداء الذي يضعف قائل البيت وبالتّالي يردّ قوله.

وإذا كانت الأسود تصيد النّاس فرادى، فإنّ الممدوح يصيد الجنود المدرّبين جماعات وجحافل يهاب النّاس جانبها:[2]

يَا صَــائِدَ الْجَحْفَلِ الْمَرْهُوبِ جَانِبُهُ إِنَّ اللُّيُوثَ تَصِيـدُ النَّاسَ أُحْـــدَانَا

أمّا في هذه الاستعارة فيرفع المتنبيّ الممدوح عن اللّيوث، في كونه لا يكتفي باصطياد الإنسان الفرد، بل يصيده بجحافله التي جانبها فقط يرهب النّاظر إليه، ومن خلال هذا التّصوير تبدو كذلك صورة الأعداء الذين يظهرون كحيوانات طريدة لا تملك حولاً ولا قوّة، كما يتوجّه إلى الممدوح سائلاً له وعن كنهه ومن يشبّهه، فاللّيوث التي تعتبر أشرس من يصيد وأقوى من يَطرد تتخيّر من النّاس قاصيهم ومن العباد فردهم، لا شكّ أنّه أقوى وأعتى، المميّز في هذه الصّورة هو ترك البقيّة للممدوح فيصوّر نفسه كيف شاء، وفي هذا قوّة حجاجيّة كبيرة تتمثّل في ملء المتلقّي للفراغات التي يتركها الشّاعر.

في استعارة أخرى يجعل المتنبيّ الأسود والكواكب والجنّ والوحش والطّير ناساً تعرف أقدار الرّجال مثل أبا أيّوب أحمد بن عمران، فحقّ لها وواجب عليها زيارته وعيادته كما تعوده الإنس:[3]

حَقَّ الْكَوَاكِبِ أَنْ تَعُـــودَكَ مِنْ عَلٍ وَتَعُـــودَكَ الآسَادُ مِنْ غَـابَاتِهَا
وَالْجِنُّ مِنْ سُتُرَاتِهَا وَالْوَحْشُ مِـــنْ فَلَوَاتِهَا وَالطَّـيْرُ مِنْ وُكُنَـاتِهَا

1- سورة الشّورى، الآية: 11.
2- الدّيوان، ص142.
3- المصدر نفسه، ص144.

في هذا الكون من الاستعارات يخلص المتنبي ّ إلى أنّ ممدوحه بالقدر الذي ذكرنا، حتى ّ يسلمه كلّ شيء ويتقّي صولته لا بدّ له من التودّد إليه والدّخول تحت رايته والإذعان لهيبته، فالأشياء الشّوارد التي ذكرها المتنبي ّ، حتى ّ تستقيم دلالتها لا بدّ لها من أن تدخل عالم الإنس وتتحلّى بصفاته وتسعى إلى الممدوح وتقف على بابه، ومن أبرز ما يجعل هذه الاستعارات تفعل فعلها في الممدوح هو كاف الخطاب التي تجعل الممدوح في حوار مع نفسه وهو في محفل من الكائنات الغريبة التي أقبلت عليه، ومدّت أيد الاستسلام إليه، وأظهرت الاستكانة واللّيونة لديه، ليدخل الممدوح في عالم آخر هو الشّيء الغائب عن البيت والمفهوم بالضّرورة منه، وهو هل يأذن لها بالدّخول؟، فيتحقّق اقتناع الممدوح بما طرحه المادح الذي تركه يموج في ليل من الخيال وحوار مع النّفس. كما يتعجّب المتنبي ّ ممن اتخّ ذ سيف الدّولة حاكماً تابعاً له ومنفّذاً لأوامره وقامعاً لأعدائه، فإنّه ليس مستبعداً أن يقمعه كما يقمع الأعداء، لأنّه:[1]

وَمَنْ يَجْعَلِ الضِّرْغَامَ بَازًا لِصَيْدِهِ تَصَيَّدَهُ الضِّرْغَـامُ فِيمَا تَصَيَّدَا

إنّ هذا البيت الذي صار مثلاً بين النّاس يحمل في طيّاته سلّماً من الاستعارات، فهو يشبّه الممدوح بالضّرغام ثمّ يشبّه الضّرغام بالبازي، لينتهي إلى نهاية غير متوقعة بجعل من مالك هذه الاشياء فريسة لها، إن المتنبّي يصوّر الممدوح ضرغاماً كما يصوّر الخليفة إنساناً خالف قانون الصّيد واستعمل بدل البازيّ ضرغاماً، لا شكّ أنّ هذا الضّرغام سينقلب على صاحبه ويفترسه كما يفترس الصّيد، هذه الدّلالة الظّاهرة تخدم دلالة أخرى، هي أنّ الممدوح أولى من الخليفة، والدّعوة التي ادّعاها المتنبي ّ من خلال هذا البيت هي أنّ سيف الدّولة سيتّسع ملكه وتقوى شوكته، فيحوز الخلافة، ويتحقّق للمتنبي ّ ما يصبوا إليه من هذا الأمير الجليل الذي ما مدحه لنوال رفده، وإنّما لأنّه رأى فيه الرّجل الصّالح لتحقيق غايته ولعلّ هذا البيت يلخّص كلّ علاقة للمتنبي ّ مع سيف الدّولة، ومن هنا يقتنع المتلقّي أنّ الممدوح أحقّ بالخلافة وأجدر بالسّلطان لكونه الرّجل الشّجاع والأمير المطاع، وكيف بالممدوح الذي يعلم تمام العلم غاية المتنبي ّ.

من الاستعارات الدّالّة على الشّجاعة كذلك استعمال المتنبي ّ لبعض الطّيور الجارحة للدّلالة على فتك الممدوح وقوّته، ففي صورة معبرّ ة يبين ّ أنّه يكره كثيراً من السّلاطين لسببين هما: مقتها وكرهها، تمّ معرفة نهايتها التي يراها نصب عينيه، فهم جماجم ملقاة في الفلاة يتخطّفها نسر هو الممدوح:[2]

وَجَنَّبَنِي قُرْبَ السَّلاَطِينِ مَقْتُهَا وَمَا يَقْتَضِينِي مِنْ جَمَاجِمِهَا النَّسْرُ

---

[1] - الدّيوان، ص264.

[2] - المصدر نفسه، ص147.

ففي هذا البيت الذي تتموقع الاستعارة في شطره الثّاني، يعبر في الأوّل تعبيراً واضحاً ويقرّر حقيقة جليّة هي مقته للسّلاطين، أمّا في الشّطر الثّاني فيتحوّل بالمتلقّي إلى دغدغة فكره وتحريك آلة العقل لديه، **حيث يصوّر** هؤلاء السّلاطين المهابين، جماجم فتك بها النسر، وهذا الخروج المفاجئ من دلالة إلى نقيضها يضفي على الخطاب فراغاً يملأه المتلقّي، فالغزو والحرب والقوّة والسّلاح وشتّى ألوان الأسباب المؤدّية إلى تحويل السّلاطين إلى جماجم هي من عمل السّامع، لتصبح **العمليّة حقيقة ماثلة أمامه.**

من الاستعارات المشهورة في الديوان تصوير **جود سيف الدّولة** بحراً:[1]

هُوَ ٱلْبَحْرُ غُصْ فِيهِ إِذَا كَانَ سَاكِنًا عَلَى الدُّرِّ وَاحْذَرْهُ إِذَا كَانَ مُزْبِدَا

هذه الاستعارة التّصريحيّة التي يجعل **فيها** المتنبي ممدوحه بحراً في حالتين؛ حالة السّكون والهدوء، حيث يكون مجالاً للغوص فيه والأخذ من كنوزه، وحالة الهيجان والإزباد التي لا يمكن لأحد أن يقربه فيها، وفي هذا الموقف يجعلنا المتنبي أمام نوع **نادر** من الرّجال ، فهو في ساعة اليسر والانبساط يلبّي حوائج الناس ويقضي ماربهم، **لدرجة أنّه** لا يأبه بكثير العطايا ولا عظيم الطّلبات، أمّا إذا انقلب حاله وغضب فهو لا يعرف رحمة ولا شفقة ولا ليونة، ومن هنا يتضافر الموقفان وتتّحد الصّورتان حتّى تكوّنان موقفاً لدى المتلقّي وهو الحذر البالغ من بحر **لا تعرف ساعة هدوئه** لا غضبه، والأساس من هذا كلّه الصّورة المسبقة للمتلقّي عن البحر وحالتيه، حتّى يتسنّى له إكمال تصوّره. قد يجاوز الممدوح البحر في سعته وجوده، فإذا كان للبحر شواطئ فإنّ الممدوح بحر ليس له ساحل ولا يحدّه شاطئ:[2]

فَأَبْصَرْتُ بَدْرًا لَا يَرَى ٱلْبَدْرُ مِثْلَهُ وَخَاطَبْتُ بَحْرًا لَا يَرَى ٱلْعِبْرَ عَائِمُهْ

أمّا في هذه الاستعارة فيعبّر المتنبي إمّا عن سعة الجود وإمّا عن سعة العلم، لأنّه يقول **"خاطبت"، والمهمّ** من هذا هو الخيال الذي يلقيه المتنبي ويطلق له العنان، فهو يدعو المتلقّي إلى تخيّر بحر لا ساحل له، ومعلوم أنّ البحر بسواحله وجزره يملك من الهيبة والرّهبة ما يجعله مثال القوّة والخطر، فكيف ببحر لا ساحل **له. إنّ هذا** البحر لا وجود له إلا في عالم المتنبّي الذي يدعو القارئ ليكون من اهله فيصدمه بهول الصّورة ويفجاه بمنتهى الخيال، ويمكن رسم سلّم حجاجي بناءً على هذه الاستعارة ؛ الممدوح كريم فهو كالبحر ثمّ أعظم من **البحر.** فالمتنبي في استعارته كأنّه حضّر المتلقّي لتوقّع اللا متوقّع فأوهمه أنّه بحر ثمّ تعدّاه ليقنعه أنّه أعظم من البحر.

[1] - الدّيوان، ص263.

[2] - المصدر نفسه، ص191.

أمّا الاستعارة التّالية ففيها دعوة للتأمّل، كيف للبحر بأمواجه وأهواله أن تحمله الأرض ويغطّيه السّقف:[1]

لاَ جَلَسَ الْبَحْرُ الْمُحِيطُ لِقَاصِدٍ وَمِنْ تَحْتِهِ فَرْشٌ وَمِنْ فَوْقِهِ سَقْفُ

هنا تتداخل الألفاظ ويتلاعب الشّاعر بالتّركيب، يشبّه الممدوح بالبحر ثمّ يعود ليضعه على الفراش ويغطّيه بسقف، ليحقّق صورتين متقابلتين حيث شبّه البحر بالإنسان، ثمّ شبّه الإنسان بالبحر، فهو من خلال هذا التّعالق الاستعاري يجعل المتلقّي يعيش غربة يسعى من خلالها إلى إثبات ذاته أمام النّص، فيسعى إلى تركيب الصّور المتقابلة، ومن ثمّ تكوين نوع من الفهم الأوّلي الذي يدور حول تشبيه الممدوح بالبحر، ثمّ التأمّل في كون الممدوح والمشبّه به يتّحدان ويتبادلان الصّفات لتنتج دلالة أخيرة هي أنّ هذا المشهد لا يتحقّق إلاّ مرّة واحدة، فالممدوح واحد في جوده فريد في هيئته.

أمّا عن سيوف جنود الممدوح فهي غمام يمطر الموت:[2]

قَوْمٌ إِذَا أَمْطَرَتْ مَــوْتًا سُيُوفُهُمْ حَسِبْتَهَا سُحُبًا جَادَتْ عَلَى بَلَدِ

في هذا التّداخل الاستعاري يجعلنا المتنبي نقف على صورة مهولة؛ سيوف كالسّحاب، وموت كالمطر، إنّ هذا التّكثيف العجيب للدّلالة يصوّر هول ما أحدثه الممدوح في الأعداء، حيث لا يجدون ملجأً ولا يملكون حيلة ولا يهتدون سبيلاً، السّيوف تحدّهم من كلّ جانب وكلّ قطرة من هذا المطر إنّما هي موت يذوقه الأعداء، ولا شيء يمكن أن يفرّ من المطر في أرض قاحلة كساحات المعارك، ولكن المميّز في هذا الجيش الحامل للموت هو الصّفة الأخرى التي يحتجّ لها المتنبي، وهي أنّه يقتل ناساً ليحيي بلدهم ببركة هذا الممدوح، فيقتنع المتلقّي بدعوى قوّة هذا الجيش وعدالته.

إنّ الممدوح الذي في غالب أحواله رحمة على مقرّبيه، يحييهم بعطاياه، ويكرمهم بنواله، قد يتحوّل إلى وبال وبلاء على الأعداء فيذر المخصب قحطاً والأخضر يابساً. ليصير سبب الحياة وعلّة الموت، فيهب الحياة لمن يشاء ويسلّط الموت على من يريد:[3]

وَمُمْطِرَ الْمَوْتِ وَالْحَيَاةِ مَعـــاً وَأَنْتَ لاَ بَارِقٌ وَلاَ رَاعِـــــــدْ

من الدّلالات التي توحي بها هذه الاستعارة التي يشبّه فيها ممدوحه بالسّحاب والمطر بالموت علوّ منزلة الممدوح، فالشّاعر هنا يصوّر الموت نازلاً من السّماء ليبوّئ الممدوح مكانة عالية تجعله يرمي أعداءه بالموت، كما يبعث

---

[1] - الدّيوان، ص 87.

[2] - المصدر نفسه، ص56.

[3] - المصدر نفسه، ص387.

الحياة لإخوانه، لتصبح مقاليد الحياة والموت بيده، فمن أراد الحياة فعليه أن يجعل الممدوح ملاذاً وملجأً، ويربط الممدوح بصورته فيخاطبه في تحوّل من الغيب إلى الشّهادة، ومن الخيال إلى الحقيقة، ليعرف المتلقّي/الممدوح أنّه المخصوص بهذا الوصف، وليعرف أيّ متلقّ للشعر أنّ هذا النّوع من البشر قد خاطبه المتنبيّ، ليتولّد لديه نوع من التّسليم لهذا الممدوح بالقوّة ووحدة النّموذج الذي خيره لا ينقطع:[1]

وَمَا يَنْفَكُّ مِنْكَ الدَّهْرُ رَطْباً ... وَلَا يَنْفَكُّ غَيْثُكَ فِي انْسِكَابِ

يحتجّ المتنبيّ لجود الممدوح في هذه الاستعارة بأنّ الغيث يهطل ويتوقّف إلاّ أنّ عطايا الممدوح لا تتوقّف فهو أنفع من الغيث وأبقى منه، فلا حاجة للنّاس بالغيث وهذا الممدوح يعيش بينهم، ولعلّ الحجّة التي قدّمها المتنبيّ لإثبات دعواه حجّة مقنعة فنفعه دائم وجوده متّصل، وفي صورة أخرى:[2]

أَأَطْرَحُ الْمَجْدَ عَنْ كِتْفِي وَأَطْلُبُهُ ... وَأَتْرُكُ الْغَيْثَ فِي غِمْدِي وَأَنْتَجِعُ

في هذه الاستعارة يطرح المتنبيّ سؤالاً على نفسه، ويشرك معه المتلقّي، كيف لعاقل أن يترك الغيث أمامه ويذهب لطلبه في أماكن أخرى، إنّه يعبّر للممدوح عن كثرة جوده أوّلاً، ثمّ يظهر له وفاءه ثانياً، وذلك من خلال الحجّة الظّاهرة في البيت، وهي أنّه لا يمكن لعاقل أن يترك الغيث في مكانه ويذهب لطلبه في أماكن أخرى، وكذا الممدوح إذا كان جوده يغمر المتنبيّ فكيف له أن يتركه ويمدح غيره، ليسارع الممدوح إلى وصل جوده بآخر، أمّا عن المتلقّي الآخر فإنّه يدرك النّعمة التي يعيشها المتنبيّ في كنف الممدوح ذي الجود الذي يشبه الغيث الذي يحي الأرض بعد موات، يسقي العطشى، ويروي الظّمأى، ثمّ يرفع الممدوح فوق الغيث:[3]

تَبَاعَدَ مَا بَيْنَ السَّحَابِ وَبَيْنَهُ ... فَنَائِلُهَا قَطْرٌ وَنَائِلُهُ غَمْرُ

هذه المقارنة بين السّحاب والممدوح تضع المتلقّي في موضع بين مطرين مطر ينزل القطر ومطر يهطل بحوراً، لا شكّ أنّ الممدوح أنفع من السّحاب الذي يعتبر نفعه محدوداً، أمّا الممدوح فجوده لا ينفذ وعطاياه لا تنتهي.

لا شكّ أنّ كلّ أرض خصبة إذا تتابعت عليها الامطار، وتوالت عليها المياه فإن جدبها يخصب، وميّتها يحيا ويابسها يورق، ولكنّ المتنبّي يتعجّب من ارض يمشي عليها ممدوحه كيف لا تورق صخورها، إنّها لصورة

---

[1] - الدّيوان، ص 215.
[2] - المصدر نفسه، ص 224.
[3] - المصدر نفسه، ص54.

رائعة، حيث الأمطار تحي الأشجار وتبعث العشب، أمّا جود الممدوح فإنّه إضافة إلى هذا يحي الصّخور ويجعلها تورق:[1]

وَعَجِبْتُ مِنْ أَرْضٍ سَحَابُ أَكُفِّكُمْ مِنْ فَوْقِهَا وَصُخُورُهَا لا تُورِقُ

في قفزة بالمتلقّي إلى الخيال يجعله أمام صورة مستحيلة التحقّق، وهي جعل الصّخور تورق، فإذا تنبّأ الشّاعر أنّ الصّخور ستورق من جود هؤلاء القوم، فإنّ المتلقّي سيسلّم بما دون ذلك، وهي أنّ كلّ ما فيه حياة سيحيي من أثر جودهم.

كما يصوّر الممدوح أرضاً قويّة ترسو عليه علوم كالجبال، بل أعظم من الجبال:[2]

أَدِيبٌ رَسَتْ لِلْعِلْمِ فِي أَرْضِ صَدْرِهِ جِبَالٌ جِبَالُ الأَرْضِ فِي جَنْبِهَا قُفُّ

يجعل المتنبيّ صدر الممدوح أرضاً تقف عليها الجبال الصّم الرّواسي، كما يشبّه علوم الممدوح الرّاسخة في قلبه بالجبال التي هي أعظم من الجبال الحقيقيّة، يوحي هذا البيت برسوخ العلوم العظيمة في صدر الممدوح كما ترسخ الجبال في الارض، فيصطدم المتلقي بهول الاستعارة التي تصوّر العلم جبلاً شامخاً جاثماً في صدر إنسان، ممّا يجعله يربط بين ما هو حقيقي وما هو خياليّ، لتتمركز الصّورة حول الممدوح الذي يظهر نوعاً نادراً من النّاس.

لو تحوّلت الجبال الصّم الرّاسيات حامية لديار الكفر والنصرانيّة ما نفعهم ذلك، ولو تنصّرت الطّيور التي تسكن أعالي هذه الجبال، فسيف الدّولة لن يدع للكفر قراراً ولو احتمى بالجبال، ولو تنصّرت معه الطّيور:[3]

وَمَا الْجِبَالُ لِنَصْرَانٍ بِحَامِيَةٍ وَلَوْ تَنَصَّرَ فِيهَا الأَعْصَمُ الصَّدَعُ

يستعمل المتنبيّ الجبال هنا كمقاتل في صفّ الأعداء هي والطّيور التي تسكنها، فهي تحاول حماية النّصرانية، إلاّ أنّ الممدوح أعظم من الجبال وأقوى من الطّير، فلا يمكن للجبال أن تقف في طريقه ولا الطّير، ممّا يجعل المتلقّي يبحث عن طبيعة هذا الممدوح الذي يدكّ الجبال ومن فيها، ليصل في الأخير إلى رسم صورة في ذهنه هي عظم الممدوح وإيمانه وبغضه لأعدائه الذين لا يحميهم حيّ ولا جماد.

---

[1] - الدّيوان، ص28.

[2] - المصدر نفسه، ص86.

[3] - المصدر نفسه، ص227.

ممّا استعمل له المتنبي الجبل في تصويره العزّ العظيم، الذي من شدّة رسوخه في نفس صاحبه لا يتحرّك، بل يحرّك الجبال الرّاسخة وهولا يتزعزع:[1]

شَرَفٌ يَنْطَحُ النُّجُومَ بِرَوقيـــهِ وَعِزٌّ يُقَلْقِلُ الأَجْبَــالا

لا يخرج المتنبّي في مدحه عمّا رسمه في شخصيّته التي حلم بها، والتي من ابرز ملامحها العزّ والانفة، فهنا يجعل عزّ الممدوح أعظم من رسوخ الجبال، وليس في الدّنيا شيء أرسخ من الجبال التي مذ خلق اللّه الأرض وهي ثابتة على حالها باقيّة على أصلها، حتى قدّر لها أن يخلق اللّه لها بشراً يحرّكها بخصلة واحدة من خصاله هي العزّ الثّابت، من خلال هذا التّأويل الذي يجريه المتلقّي حول طبيعة الجبال وعظمتها تتكوّن له صورة هذا العزّ الذي لا تزعزعه النّوائب ولا توهنه النّكبات، لنخلص في الأخير إلى صاحب العزّ لنجده إنساناً أصيلاً ومثالاً وحيداً.

كما أنّ الممدوح في عين المتنبي جبل إلاّ أنّه يحمل بين جنبيه روحاً:[2]

قَمَرٌ وَأوْمَىءُ تُطَعْ قُدِّسْتَ مِنْ جَبَلٍ تَبَارَكَ اللّهُ مُجْرِي الرُّوحِ فِي حَضَنِ

إنّ هذه الاستعارة النّادرة التي يشبّه فيها الممدوح بالجبل ثمّ يشبّه الجبل بالإنسان، تمهّد من خلالها لصورة غير متوقّعة، هي كيف للجبل أن يحمل في طيّاته روحاً، وممّا زاد في تقويّة هذه الدّلالة بالإضافة إلى تضافر الصّور لتجسيدها قول المتنبي "تبارك اللّه"، وكأنّه يرى الرّوح تسري في جبل حضن، فالمتنبي يحتجّ بقدرة اللّه الذي لا يعجزه شيء في الارض ولا في السّماء، وكفى بها قدرة، فهو يضع بين ايدينا اية كانه شاهدها فقوي بها إيمانه وهو يدعونا إلى التّسليم بها، ﴿فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ﴾[3]. وحين يصير الأمير قويّاً خبيراً بأمر الدّنيا عليماً بأسرارها، فإنّه يصير مغيثاً لكلّ شيء حيّاً كان أم جماداً، وهذا هو حال عضد الدّولة الذي صار كلّ شيء يشكو إليه، حتى السّهول على سعتها والجبال على عظمتها:[4]

حَتّى أتَى الدُّنْيَا ابْنُ بَجْدَتِهَـا فَشَكَـا إلَيْهِ السّهْلُ وَالجَبَـلُ

يشبّه المتنبي هنا السّهل والجبل بالإنسان الذي طال ضرّه وكثر همّه، فلم يجد لمن يشكو، حتى قيّض له هذا الأمير الذي علم بأمور الدّنيا ومشاكلها وأسرارها، فأنطق المتنبي الجبال والسّهول وجعلها تخاطب هذا الممدوح، لعلمها بقدرته على كشف ضرّها وحلّ مشكلها، والدّلالة المقصودة في هذا البيت هي أنّ الممدوح ما دام قادراً

---

1 - الدّيوان، ص 290.

2 - المصدر نفسه، ص 134.

3 - سورة المؤمنون، الآية: 14.

4 - الدّيوان، ص383.

على الحكم بين الجمادات فهو من باب أولى قادر على حلّ مشكل النّاس والحيوان، فتتحقّق لدينا علاقة هي: أغاث الممدوح النّاس حتى الحيوان والجماد ولا يخفى ما لهذا الرّابط من قوّة حجاجيّة، كما يمكن تفسير حجاجيّة هذا البيت وفق السّلم الحجاجي التّالي: أغاث الممدوح الجبال والسّهول فقد أغاث قبلها الحيوان وقبله الإنسان، فإغاثته تشمل الحيّ والجماد.

يستخدم حبّات الرّمال دلالة على كثرة الجود، وعدم انتهائه:[1]

فَأقْرَبُ مِنْ تَحْدِيدِهَا رَدُّ فَائِتٍ وَأيسَرُ مِنْ إحْصَائِهَا القَطْرُ وَالرَّمْلُ

يحتجّ المتنبي لكثرة جود الممدوح الذي لا يمكن أن يحصى بحبّات الرّمال وقطرات المطر، وأبعد من هذا كلّه ردّ الفائت، وفي هذا لفتة فلسفيّة تقتضي بأنّ ذهاب الماضي لا يمكن إرجاعه ولو بأقصى تكوين لسياقاته وملابساته، إلاّ أنّه لا يمكن ردّ ما فات من الزّمان، لينضمّ إلى هذه المستحيلات مستحيل آخر هو إحصاء جود الممدوح وعدّ نواله.

أمّا عن استعمال الحديد كطرف في الاستعارة فهو كثير جدّاً إمّا كونه مستعاراً له وإمّا مستعاراً منه، ولم نجد هذه الاستعارات إلاّ في التّعبير عن هول الحروب وروع القتل، فيصوّر لنا الكثرة العجيبة من الأموات التي كانت ضحيّة الحديد المسخّر من طرف الممدوح:[2]

قَتَلَتْ نُفُـوسَ العِـدَا بِالحَدِيــدِ حَتّى قَتَلْتَ بِهِـنّ الحَدِيدْ

ممّا تخلّفه الحرب ويذره الانتصار أرواح كثيرة زهقت وأنفس كثيرة قتلت، ولا شكّ أنّ الحديد هو آلة القتل في كلّ معركة، ولكنّ في هذه المعركة التي يصف فيها المتنبي نصر ممدوحه، صار الحديد مقتولاً من كثرة الأنفس التي قتلها، فالحديد وإن كان سبباً في القتل إلاّ أنّه يجري عليه ما لا يجري على الممدوح، الذي يقتل الأعادي ويفني الحديد وهو باق لا يحول ولا يتعب ولا يملّ، فالحديد من كثرة العظام التي رضّها والجماجم التي ضربها فقدَ فعاليته وفقد قدرته على القتل ليصير في حكم الأموات، ومن هنا تظهر القوّة الخارقة للممدوح، الذي يقتل المخلوقات بعضها ببعض ويتفرّد بالبقاء.

من هنا ننتهي إلى طبيعة هذا الكائن الحديدي الذي إذا قيس بملوك الأرض فإنّهم خشب لا يمكن أن يقارن بالحديد، وفي الصّورة دلالتان؛

---

[1] - الدّيوان، ص42.

[2] - المصدر نفسه، ص106.

الأولى أنّ الممدوح يحمل كلّ معاني الصّلابة والشّدة والقوّة والتحمّل، وملوك الأرض خشب لا يصبر على نوائب الطّبيعة وحوادث الدّهر؛ الثّانية: ملوك الأرض كلّهم عرضة للممدوح، يقطّعهم كما يقطّع الحديد الخشب:[1]

وَلَوْ كُنْتُ سَمَّيْتُهُمْ بِاسْمِهِ ... لَكَانَ الحَدِيدَ وَكَانُوا الخَشَبْ

إنّ المتنبي لا يرمي إلى هذا المعنى الظّاهر فقط وإنّما يرمي إلى شيء ليس مذكوراً في البيت، وإنّما هو مهمّة المتلقّي المطالب بالاشتراك في عمليّة التّخاطب وملء الفراغ وإكمال النّقص، والنّقص الذي علينا إكماله بصفتنا متلقّين لهذه الصّورة هو أنّ هذا الملك هازم دون مقاومة من قِبل غيره من الملوك الذين لا يجدون ملاذاً منه، كما يمكن للمتلقّي أن يشحن البيت بمختلف الدّلالات التي يحملها الحديد وكذلك الدّلالات التي يحملها الخشب، ويتبيّن من خلال هذا قدرة الخطاب على التفرّع تلك التي وهبتها له الاستعارة.

من كثرة ما يسلط الممدوح السّلاح على اعداءه يصبحون وكانهم في بحر من حديد من سيوف ورماح ودروع وسهام ومجانيق، لتمثل صورة بحر من حديد أمواجه في البرّ:[2]

رَمَيْتَهُمْ بِبَحْرٍ مِنْ حَدِيدٍ ... لَهُ فِي البَرِّ خَلْفَهُمُ عُبَابُ

يحمل هذا البيت في أوّله تعالقاً استعاريّاً تتمثّل الاستعارة الأولى فيه في تشبيه الجيش بالبحر، ثمّ تشبيهه بالحديد لكثرة عدّته، من هنا يطرح هذا التّعالق وهذا التّكثيف في التّصوير عدّة تساؤلات على المتلقّي كصفة هذا الجيش وعدده وصفة سيره، مما يدخله في عالم من الخيال وزخم من الدّلالات، أوّلها أنّ هذا الجيش كثير العدد واسع العدّة عظيم الهيئة، وهذا ما يجعل الأمواج تتلاطم في البرّ، لينتج عن هذا ذهول من طرف المتلقّي الذي لا يجد بدّاً من الاقتناع بقدرة هذا الجيش وعظمته ومن باب أولى عظمة ممدوحه.

في صورة فريدة يقارن المتنبي بين الحديد والنّفاق، ويقرّر الغلبة للنّفاق، فالممدوح على جلالة قدره وعظم قوّته يأس منه سيف الحديد، فلم يجد أعداءه بدّاً من استعمال سيف آخر هو سيف النّفاق لعلّهم يجدون به سبيلاً إلى الممدوح:[3]

قَلَّ نَفْعُ الحَدِيدِ فِيكَ فَمَا يَلْـ ... ـقَاكَ إِلَّا مَنْ سَيْفُهُ مِنْ نِفَاقِ

1- الدّيوان، ص310.

2- المصدر نفسه، ص 272.

3- المصدر نفسه، ص178.

في هذه الاستعارة يشبّه المتنبي النّفاق بالسّيف، لكنّه أقوى من السّيف الحديدي الذي عجز عن قطع الممدوح وهزّته، ومن هنا يسعى المتلقّي إلى فهم حقيقتين؛ الأولى طبيعة هذا الممدوح الذي لم يستطع الحديد قطعه، ثمّ يتساءل عن طبيعة هذا السّيف المصنوع من النّفاق، ليصل في الأخير إلى أنّ معدن الممدوح هو القوّة والشّجاعة والصّدق والإباء، أمّا سيف النّفاق فهو معدن الغدر والخيانة والغيلة، هذه الأشياء التي يمكن لها أن تنفع في قطع الممدوح ذي المعدن الطّيب، والدّلالة التي يحملها البيت ويحتجّ لها المتنبي هي كثرة الوشاة والحسّاد الذين يظهرون الحبّ والولاء ثمّ يختارون الغفلة ويترقّبون الفرصة لتنفيذ كرههم وإشفاء غيظهم، ليقتنع المتلقّي بالجوّ الذي يعيشه الممدوح ذاك الجوّ المليء بالحسّاد المحفوف بالكارهين والحاقدين الذين يعلمون أنّ الحديد ملّ من طول ما قارعه الممدوح:[1]

وَمَلَّ القَنَا مِمَّا تَدُقُّ صُدُورَهُ   وَمَلَّ حَدِيدُ الهِنْدِ مِمَّا تُلَاطِمُهْ

هاتان استعارتان مكنيّتان شبّه فيهما القنا والحديد بالإنسان الذي يملّ، وكان المتنبّي علم بهما فكان لسان حالها، فلطالما استعملهما المتنبي في حروبه وخوض معاركه وركوب أهواله ظانّاً إيّاهما من معدنه، والحقيقة تثبت ذلك، فقد ملاّ ولم يصبرا على طول نزاله وشدّة معتركه، ليظهر للمتلقّي صبر الممدوح الذي لا يتزحزح وقوّته التي لا تقهر، وهذا الحديد الذي لطالما تثلّم في المعارك من أثر الضّرب القويّ، حتى إنّ الوبل الذي نزل من السّماء بهدف ثني الجيش عن طريقه لو سال عن الجيش لاجابه الحديد، ولمّا جعل المتنبّي الحديد اعرف النّاس بهذا الممدوح كانه ربط بين هذه الصّورة وغيرها في الدّيوان برمّته، فالممدوح يلبس الحديد ويقتله ويثلمه ويُشهده، لذا كان أعرف الأشياء به فهو جدير بإجابة كلّ من سأل عن هذا الممدوح:[2]

أَلَمْ يَسْأَلِ الوَبْلُ الذِي رَامَ ثَنْيَنَا   فَيُخْبِرْهُ عَنْكَ الحَدِيدُ المُثَلَّمُ

وفي هاتان الاستعارتان أيضاً يشبّه المتنبي الوابل والحديد بالإنسان؛ الأوّل عدوّه والثّاني في صفّه، فالوبل بما أوتي من قوّة وبلل ووحل يريد ثني الجيش عن طريقه أو إعاقة تقدّمه، فيُسكت المتنبي كلّ شيء ويُنطق الحديد، وأيّ حديد إنّه الحديد المثلّم الذي خبر الممدوح، فهو ينقل لنا صورة حيّة وشهادة عادلة في حقّ هذا الممدوح الذي لا يثنيه شيء ولا يردّه خطب.

---

[1] - الدّيوان، ص191.

[2] - المصدر نفسه، ص218.

من الصّور الدّالّة على الجود ما أشار إليه المتنبيّ بقوله:[1]

حَنِقٌ عَلَى بِدَرِ اللُّجَيْنِ وَمَا أَتَتْ مِنْ إِسَاءَةٍ وَعَنِ الْمُسِيءِ صَفُوحُ

في هذه الاستعارة المكنيّة يجعل شاعرنا قطع الفضّة عبداً مسيئاً، حملت إساءته سيّدَه على بغضه أشدّ البغض، حتّى صار يفعل بها فعله بالمسيء تأديباً له، وفي هذه الاستعارة يفتح الباب واسعاً لتنويع الدّلالات وتفريعها، فالإساءة التي اتت بها لم يحدّدها المتنبّي، وإنما ترك الامر للمتلقي ليستغلّ قدراته ومعارفه عن ما احدثه المال من إساءة بين النّاس من قطع الأرحام ونشوء الحروب وقتل الأنفس إلى غير ذلك ممّا شهد عليه الواقع و أثبتته الأيّام، فيستطيع القارئ أن ينشئ نصوصاً كثيرة من خلال دلالة هذه الاستعارة، ممّا يجرّنا إلى توقّع النّتيجة وهي عدم اكتراث الممدوح بجمع المال، وهو أعلم النّاس بما تفعل الحروب، ممّا يجعله يفرّقه على النّاس دون رحمة ولا شفقة، بل قد يهب منه للمسيء لأنّه مهما بلغت إساءته فهي ليست كإساءة المال التي لا تحمد عواقبها.

وفي عقد مقارنة بين الممدوح وغيره من المقصودين، يستعمل في ذلك الذّهب والفضّة:[2]

وَمَا الْفِضَّةُ الْبَيْضَاءُ وَالتِّبْرُ وَاحِدًا نَفُوعَانِ لِلْمُكْدِي وَبَيْنَهُمَا صَرْفُ

يعبرّ من خلال هاتين الاستعارتين التّصريحيّتين اللّتين يشبّه فيهما الممدوح بالتّبر، ويشبّه غيره من الملوك بالفضّة، ليثبت فضل الممدوح على غيره، ويستعمل في ذلك حجّة عقليّة هي أنّ الذّهب والفضّة كلاهما نافع للنّاس، إلاّ أنّ فضل الذّهب على الفضّة لا ينكره أحد ولا يماري فيه عاقل، وكذلك سائر الملوك الذين يتفاوتون في نفعهم للنّاس، إلاّ أنّ الممدوح أعظمهم فضلاً وأعلاهم قدراً.

كما يستعمل المتنبيّ الجواهر للتّعبير عن علاء المنزلة وغلاء القيمة، فكلام الممدوح أعلى وأغلى من الجواهر في عقدها، لدرجة انها تتمنّى ان تكون كلمات تخرج من فم الممدوح:[3]

قُلْ فَكَمْ مِنْ جَوَاهِرٍ بِنِظَامٍ وُدُّهَا أَنَّهَا بِفِيكَ كَلاَمُ

في هذه الاستعارة يجعل الشّاعر للجواهر قلباً تودّ به، فهي تتمنىّ أن تكون كلاماً يصدر عن الممدوح، وهذا لانها علمت منزلة كلام الممدوح، او منزلة الممدوح وحده، فتمنّت ان تكون جزءً منه ولو مرّة واحدة، لان الكلام إذا خرج من الفم لم يعد إليه، فهي تتمنىّ الفناء في سبيل أن تقترب من الممدوح، ولا يخفى ما لهذه

[1] - الدّيوان، ص57.
[2] - المصدر نفسه، ص87.
[3] - المصدر نفسه، ص129.

الاستعارة من أثر على المتلقّي الذي يدعوه المتنبي إلى الغوص في نحوم هذه الجواهر ودراسة نفسيّاتها، امّا عن الممدوح فيدعوه إلى بدء الكلام الذي تشتاق النّفوس إليه.

وفي استعارة مكنيّة تعبر عن فعل الممدوح بالأعداء يحتجّ المتنبي لحقارة الأعداء:[1]

عَفَـا عَنْهُمْ وَأَعْتَقَهُمْ صِغَـارًا وَفِي أَعْنَاقِ أَكْثَرِهِمْ سِخَـابُ

حيث يشبّه الأعداء بالصّبية الصّغار، الذين يلبسون قلائد خالية من اللؤلؤ والجوهر، بل تتّخذ من قرنفل وسُك ومحَلَب، وهي قلائد خاصّة بالصبيان، ولا يخفى ما تحمله هذه الصّورة المعبرة من معاني الخزي والذل والانتقاص، فعِظم الممدوح لا يمكن له أن ينزل إلى مراتب الصّبيان التي تلهو، كما تحمل هذه الصّورة في طيّاتها دلالات عديدة تدلّ كلّها على التّقليل من شأن الأعداء، فالمتلقّي يرى الصّورة ماثلةً أمامه، جيش قليل العدد، ضعيف البنية، ناقص العقل، هذا الزّخم من الدلالات المتتابعة والواردة على ذهن المتلقي يجرّه إلى التّسليم بهذا الوصف الذي يحمل نتيجة حرب انتهت بإطلاق الجيش المتكوّن من الاولاد الصّغار ليرجعوا إلى بيوتهم بذلهم والعفو الذي سينغّص نومهم ويكتب عارهم.

كما أنّ للمال أرحاماً تتقطّع كما تتقطّع أرحام الإنس، ولكنّها تتقطّع من كثرة الجود:[2]

فَأَرْحَـامُ شِعْـرٍ يَتَّصِلْنَ لَدُنَّهُ وَأَرْحَـامُ مَـالٍ مَا تَنِـي تَتَقَطَّعُ

يشبّه الشّاعر من خلال هذين البيتين الحاملين لاستعارتين مكنيّتين الشّعرَ والمال بالإنسان المخلوق الوحيد الذي جعل اللّه له أرحاماً أمره بوصلها، إلاّ أنّ الشّاعر هنا يخرج بهذه الدّلالة إلى دلالة اخرى كثّفت المحتوى الدّلالي للبيت حيث يقف المتلقّي مبهوراً أمام أرحام توصل وأخرى تقطّع، ولكنّها أرحام شعر وأرحام مال، وهذا الالتباس سيستثير المتلقّي ويحرّك آلة الفهم لديه، ليشرع في فكّ الرّموز واستنباط الدّلالات، التي من أبرزها جعل الشّاعر الشّعراء كانهم من اهل الممدوح لشدّة ما يقربهم ويعطيهم من المال الذي يفرّقه عليهم، كما أن البيت يوحي بالتقاء الشّعراء من كلّ مكان في بلاط هذا الامير فكانهم ارحامٌ وصلهم ببعضهم، امّا عن المال فهو الرّحم التي قدّر لها أن تقطع دون إعادة وصل، وفي ظلّ التّزاحم من الدّلالات يجد المتلقّي نفسه يسلّم لإحدى الدّلالات المذكورة فلا مفرّ له منها ولا حياد له عنها.

---

[1] - الدّيوان، ص272.

[2] - المصدر نفسه، ص 30.

كما يجعل للمال جماجم مثل جماجم الأعداء التي حطّمها بضربه، فالمتنبي ّ يصو ر المدوح وهو يجود بماله ويفرّقه بين اهله ومستحقيه كانه يقاتله من اجل إنهاءه:[1]

وَلَـهُ فِي جَمَاجِمِ الْمَـالِ ضَرْبٌ وَقْعُهُ فِـي جَمَـاجِمِ الأَبْطَـالِ

هذه أيضاً استعارة مكنيّة شبّه فيها المتنبي ّ المال بالإنسان، حيث تحمل هذه الصّورة في طيّاتها الجود العجيب الذي يمتاز به الممدوح، فهو يفرّق المال دون رحمة ولا شفقة ولا خوف من زواله، وإذا كانت هذه هي الاستعارة فإن المتنبّي اتى بها ليجعل المتلقي يسلم بما في الشّطر الثّاني، حيث يجرّ الشّاعر المتلقي إلى التّسليم بفعل الممدوح في جماجم الأبطال، فيجعله مسلّمة سيبني عليها فهمه للشّطر الأو ل فتحقّق الاستعارة حجاجيّتها ليس في نفسها وإنّما في الخطاب برمّته، ومن هنا تظهر القيمة الكبرى للاستعارة في الخطاب.لذا فالشّاعر يخاطب المال المباد من طرف الممدوح كأنّه نفس تسمع وتعقل، فيوجّه إليه التّعازي من باب (البلوى إذا عمّت خفّت)، فهذه الإبادة تمس ّ أشياء كثيرة غير المال ومن أبرزها الكتائب:[2]

أَلاَ أَيُّهَا الْمَالُ الذِي قَدْ أَبَادَهُ تَعَزَّ فَهَذَا فِعْلُهُ بِالْكَتَائِبِ

لَعَلَّكَ فِي وَقْتٍ شَغَلْتَ فُؤَادَهُ عَنِ الْجُودِ أَوْ كَثَّرْتَ جَيْشَ مُحَارِبِ

يحمّل المتنبي ّ المال مسؤوليّة ما فعل به الممدوح الذي لا يمكن له أن يوصف بالظّلم أو الجور أو التّهوّر في جوده، ويجعل المتنبي ّ للمال خصلتان ذميمتان هما شغل الفؤاد وتملّكه ومنعه من الجود وكذا إعانة العدو ّ في تكثير عدده وعدّته وهنا يبين ّ إساءة المال التي عر ض لها سابقاً،ومن هذه الاستعارة نرى الحوار الماثل بين المتنبي ّ والمال، حيث يبادر المتنبي ّ إلى تعزيته وتبرئة الممدوح من الظّلم، لننتج كمّا هائلاً من الدّلالات التي تتفرّع عن الاستعارة خاصّة في هذا الموضع الذي يحوي من الدّلالات ما يجعنا نسلّم بدعوى الجود والشّجاعة معاً.

ممّا استعان به المتنبي ّ للتّعبير عن قوّة الممدوح وقبوله في الأرض نبات السّدر ونبات النّخيل من خلال الاستعارة التّالية:[3]

لَوْ تَحَرَّفْتَ عَنْ طَرِيقِ الأَعَادِي رَبَطَ السِّدْرُ خَيْلَهُمْ وَالنَّخِيلُ

إذا تعقّب سيف الدّولة الأعداء وأخطأ طريقهم فإنّ السّدر والنّخيل يربط خيولهم ويمنعها عن المسير حتى ّ يرجع إليهم سيف الدّولة، فانظر كيف جعل من النّباتات جنوداً تقاتل في صف ّ ممدوحه، إذا كان هذا حال النّبات

[1] - الدّيوان، ص 98.

[2] - المصدر نفسه، ص171.

[3] - المصدر نفسه،ص306.

فما بالنا بالناس، لا شكّ انهم سيدلونه على مكان الاعداء الهاربين، ليجعل المتلقي اما قائد لا مهرب منه ولا ملاذ، كما يفتح هذا التّصوير الباب للمتلقّي ليتساءل عن الحيوان، هل سيكون أيضاً في صفّ الممدوح؟ ومن هنا يسلّم ويقتنع بما بين يديه ويسعى إلى توليد معانٍ ودلالات أخرى تخدم غرض المتنبي البعيد وهو قوّة الممدوح التي تشبه قوّة سليمان الذي سُخّر له الجنّ والإنس والطّير. فكيف يقارن بالملوك:[1]

وَوَجَدْتُ أَنْتَ وَهُنَّ أَنْبَعٌ وَأَنْتَ نَبْعٌ وَالْمُلُوكُ خَرْوَعُ

يستخدم نوعين من النّبات، أحدهما النّبع ذاك الشّجر الصّلب العظيم والآخر صغير لين ضعيف هو نبات الخروع، وبطبيعة الحال فإنّ ممدوحه هو الشّجر العظيم الصّلب الذي لا تكسره عاصفة ولا تثنيه ريح، كما أنّه لصلابته يتّخذ لصناعة القسيّ والسّهام، أمّا ملوك الأرض فهم خروع لا يقاوم نسيم الرّيح العليل، بل موقعه تحت حوافر الخيل وتحت أقدام الفرسان ويعتمد المتنبي لإثبات صدق دعواه حجّة منطقيّة وهي -كما قدّمنا- طبيعة النّبات من صلابة وليونة وطول وقصر،

وفي سياق مخالف يستعمل المتنبي الورد في المدح، فهو يجعل جدّ الممدوح ورداً، والممدوح ماءَ الورد دلالة على طيب الأصل والفرع:[2]

فَإِنْ يَكُ سَيَّارُ بْنُ مُكْرَمٍ انْقَضَى فَإِنَّكَ مَاءُ الْوَرْدِ إِنْ ذَهَبَ الْوَرْدُ

يشبّه الممدوحَ بماء الورد وجدّه بالورد ذاته، وفي هذا حجّة منطقيّة فمن طاب أصله طاب فرعه، ولا يستخرج من الورد إلاّ العطر أو ماء الورد، هكذا يبرهن المتنبي على طيب سلسلة الممدوح باستعمال التّقابل المنطقي إذا (كان...فإنّ).

من الاستعارات التي استعملها المتنبي للاحتجاج على شجاعة الممدوح تلك الاستعارة التي جعل المستعار منه الإنسان فشبّه به الدّماء:[3]

أَلِفَتْ إِلَيْكَ دِمَاءُ الرُّومِ طَاعَتَهَا فَلَوْ دَعَوْتَ بِلاَ ضَرْبٍ أَجَابَ دَمُ

دماء الرّوم التي تعرف قدر سيف الدّولة والتي لودعاها بلا معارك اجابته وسالت من اصحابها جبرا بخاطره لانها داخلة في طاعته، فكيف رسم المتنبي هذه الصّورة التي تعبر بدقّة عن نفسيّته ذات الإعجاب الجمّ بسيف الدّولة، فلا يوجد رجل بقيمته، وفي هذا تبرير لحبّ المتنبي وإعجابه، وكيف لا يحبّه بشرٌ والدّماء داخلة في طاعته ملبّية

---

[1] - الدّيوان، ص217.

[2] - المصدر نفسه، ص152.

[3] - المصدر نفسه، ص301.

لاوامره، إنه يخرج بنا إلى سياق خارج عن متوقعه وجنسه ومكانه، فإذا اجابته دماء الرّوم وخرجت من اصحابها دون جروح فما بالنا بدماء المسلم وقبل هذا كيف حال المسلم، إنّ هذا السّلّم الذي رتّب فيه المتنبي استعارته، حيث ترك البقيّة للمتلقّي لمشاركته في الخطاب. يجمع كذلك في الممدوح بين الجود والقتل، فأنامله الجوادة وسنان قناته القتّالة يتباريان أيّ الطّبعين يغلب الآخر، فنتج عن هذا دماء أعداء مهدورة وأموال من المعروف منشورة:[1]

مَلِكٌ سِنَانُ قَنَاتِهِ وَبَنَانُهُ يَتَبَارَيَانِ دَمَاً وَعُرْفاً سَاكِبَا

في ظلّ تيه المتلقّي في أيّ الطّبعين يغلب على الممدوح، يسلّم بما ادّعاه الشّاعر وهو الجود والشجاعة.

لمّا رضي عنه سيف الدولة قال قصيدة يمدحه بها، ويصوّر نفسه في مطلعها، وكيف ان الممدوح لم يرحمه هو وإنّما رحم دموعه التي و كانها تدعو الامير للعفو عن باكيها:[2]

أَجَابَ دَمْعِي وَمَا الدَّاعِي سِوَى طَلَلٍ دَعَا فَلَبَّاهُ قَبْلَ الرَّكْبِ وَالإِبِلِ

أمّا الجزء الخفي من الخطاب فهو سماع الممدوح دعوة العين، ليتكوّن حوار بين الممدوح وعين الشّاعر يكسر قواعد التّواصل في سياق يجعل المتلقّي في حيرة من أمره عن مدى حزن المتنبي لغضب سيف الدّولة، وكذا صفة الدّموع التي سكبها فأسمعت الممدوح، لتتحقّق صورة الشّفقة على المتنبي، وكذا حبّه الخالص للممدوح.

وفي استعارة أخرى يصوّر مشهد الحدث وهي غارقة في دماء الأعداء:[3]

سَقَتْهَا الْغَمَامُ الْغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الْجَمَاجِمُ

في هذه الاستعارة يشبّه الجماجم بالأمطار التي تسقي الأرض، تعبيراً منه على كثرة الدّماء التي سالت من الجماجم، أو كثرة الجماجم التي سقطت على الأرض كما تسقط الأمطار، وفي هول هذه الصّورة التي تتعدّى حدود المعقول يشعر المتلقّي بغربة أمام هذا الخرق، ممّا يجعله يسلّم لظاهر النّص، ويستقرّ على فهم كثرة القتل. وهذا المشهد الذي يوحي بالقوّة والرّهبة ويستنطق الخيال، لرسم صورة هذا الجيش، وتستمدّ هذه الاستعارة حجاجيّتها من الصّورة الغامضة لهذا الجيش والتي –كما قلنا- لا يدركها إلاّ بإعمال آلة الخيال لديه.

من صور المدح باستعمال العظام، ما عبّر به عن رحمة للممدوح، التي تحيي العظام وهي رميم:[4]

[1] - الدّيوان، ص88.

[2] - المصدر نفسه، ص 241.

[3] - المصدر نفسه، ص 273.

[4] - المصدر نفسه، ص 68.

لَهُ رَحْمَةٌ تُحْيِي الْعِظَامَ وَغَضْبَةٌ   بِهَا فَضْلَةٌ لِلْجُرْمِ عَنْ صَاحِبِ الْجُرْمِ

ممّا عوّدنا عليه المتنبيّ إثبات صفتي الغضب والرّضا للممدوح، ورسم صورة لكلّ منهما فيضع المتلقّي بين وصفين، ثمّ يستعير لكلّ وصف من شيء آخر يعيد عنه، فيكتنف الخطاب نوع من التّكثيف في التّصوير، يجعله يتساءل عن الدّاعي لكلّ هذا التّكثيف رحمة تحمل في طيّاتها حياةً وغضبة مثقلة بالموت، فيتشتّت فكره بين الغضب والرّضا، يسعى إلى فهم حقيقتهما وإدراك كنههما فحال الرّضا هي حال الجود، وحال السّخط هي حال الحرب والقتل:[1]

وَمَـوَالٌ تُحْيِيهِمُ مِـنْ يَدَيْـهِ   نِـعَمٌ غَيْرُهُـمْ بِهَـا مَقْتُـولُ

وَتُحْيِي لَهُ الْمَـالَ الصَّوَارِمُ وَالْقَنَا   وَيَقْتُلُ مَا تُحْيِي التَّبَسُّمُ وَالْجَدَا[2]

ويعبرّ بالأصابع عن كثرة الجود:[3]

فَلَمْ نَرَ قَبْلَ ابْنِ الْحُسَيْنِ أَصَابِعًا   إِذَا مَا هَطَلْنَ اسْتَحْيَتِ الدِّيَمُ الْوُطْفُ

في هذا البيت نرى المتنبيّ يشحن خطابه باستعارتين تخدمان دلالة واحدة هي الجود، فهو يشبّه الأصابع بالسّحاب، ثمّ يشبّه السّحاب بالإنسان في خلق الحياء، والاستعارة الثّانية اعمق من الاولى لانها تفتح لنا باب التاويل في كيفيّة هذا الاستحياء اي كيف تعبّر السّحب عن حيائها هل بإمساك قطرها؟ ام بانقشاعها وذهابها، وهذا التّأويل الذي تتيحه الاستعارة يتضمّن تحته إقراراً بما احتجّ له المتنبيّ من كرم الممدوح.

وفي استعارة يرتفع بها عن الافهام ويشحنها بالغموض والإبهام، يربط بين رجل الممدوح والهلال، حيث يرفع الممدوح فوق العالمين إلى أن يجعله من سكّان السّماء، بل ويتّخذ زينة السّماء أخمصاً لحذائه، فيجعل من الهلال جزءً مكمّلاً لحذائه:[4]

وَبِأَيِّمَـا قَدَمٍ سَعَيْتَ إِلَى الْعُلَا   أُدُمُ الْهِلَالِ لِأَخْمُصَيْكَ حِـذَاءُ

ويجعل المتنبيّ نفسه أوّل من يتعجّب من هذا الممدوح، إلاّ أنّه يسأله سؤال تعجّب وليس سؤال إنكار، فيندرج المتلقّي تحت لواء المتنبيّ في تعجّبه وحيرته وتسليمه.

1- الدّيوان، ص 305.

2- المصدر نفسه، ص 263.

3- المصدر نفسه، ص 314.

4- المصدر نفسه، ص 102.

وفي سياق آخر يجعل للرّدى جفناً كجفن الإنسان، والممدوح واقف عليه دلالة على تحدّيه الموت والسّعي إليه إلاّ أنّ الموت نائم عنه تاركاً له طول العمر:[1]

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ

هذه الاستعارة من أشهر الاستعارات في شعر المتنبي بل في الشّعر العربي كلّه لما تحمل من نبوغ وقدرة على التّصوير وحجاجيّتها تكن في الجفن الذي أسنده الشّاعر للرّدى، فجفن أيّ مخلوق هذا، إنّ الجفون كثيرة جدّاً، هذه الثّغرة التي تركها في الخطاب هي مكمن امتلاك عقل المخاطب الذي يهيم بعقله في تصوّر حقيقة هذا المخلوق، ولماذا أنام الرّدى، في خضمّ هذه التّساؤلات تنطلق الاستعارة في امتلاك عقل المخاطب وإظهار عجزه عن تصوّر عظمة الممدوح التي سلم بها ولم يدرك كنهها.

أمّا الجياد التي قدّر عليها أن تكون مركب الحرب فيصوّرها المتنبي عابسة من هول ما ترى وما تسمع:[2]

أَقْبَلْتَ تَبْسِمُ وَالْجِيَادُ عَوَابِسٌ يَخْبُبْنَ بِالْحَلَقِ الْمُضَاعَفِ وَالْقَنَا

وفي عكس هذه الجياد نرى الممدوح يبتسم رغم هول ما هو فيه، والجياد على قوّتها وصبرها تبدو عابسة، لعلّ عبوسها مردّه إلى انها لا تعلم ان النّصر حليفها، أمّا الممدوح فهو على ثقة بنصره، ومن خلال جمع الحقيقة في أوّل البيت والخيال في وسطه ثمّ ختمه بالحقيقة، لا يجد المتلقّي بدّاً من التّسليم بالحقيقة ثمّ السّعي لإدراك كنه الخيال وتفسيره، ولنتأمّل بيتاً آخر يوضّح هذا المعنى:[3]

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً وَوَجْهُكَ وَضَّاءٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

يتبيّن الآن سبب ابتسام الممدوح الذي هو علمه بنصره وهزيمة أعدائه التي تمرّ به جرحى هزيمة و:[4]

تَظَلُّ مُلُوكُ الأَرْضِ خَاشِعَةً لَهُ تُفَارِقُهُ هَلْكَى وَتَلْقَاهُ سُجَّدَا

كما يصف اللّيل والنّهار بالخوف من الممدوح، لدرجة انه لو نهاهما عن السّير لما استمرّت الحياة ولتوقفت رحى الأيام:[5]

هَابَكَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ فَلَوْ تَنْـ ـهَاهُمَا لَمْ تَجُزْ بِكَ الأَيَّامُ

---

[1] - الدّيوان، ص 274.
[2] - المصدر نفسه، ص 120.
[3] - المصدر نفسه، ص 274.
[4] - المصدر نفسه، ص 263.
[5] - المصدر نفسه، ص 129.

يشبّه الليل والنهار بالإنسان الذي يهاب، فهما يخافان الممدوح لدرجة ان لو نهاهما لتوقفا عن السّير، وتكمن حجاجيّة الاستعارة في كون المتنبي يصوّر الشّيء المستحيل واقعاً حتى يبدو ما دونه مسلّماً به وهذا وفق السّلّم الحجاجي التنازلي التّالي: أطاعه اللّيل والنّهار وقبلهما الحيوان وقبله الإنسان.

من صور المتنبي المتميّزة تصويره الموت خادماً للممدوح:[1]

وَيَسْتَكْبِرُونَ الدَّهْرَ وَالدَّهْرُ دُونَهُ   وَيَسْتَعْظِمُونَ الْمَوْتَ وَالْمَوْتُ خَادِمُهْ

وهذه استعارة مكنيّة أيضاً يجعل فيها الموت خادماً للممدوح، منفّذاً لأوامره، يسلّطه على من يشاء، ويكفّه على من يريد، وهؤلاء الذين يهابون الموت ويحذرون من لقائه لا يعلمون انهم يهابون خادم الممدوح فقط، فكيف بالممدوح، فهذا التّقابل في الدّلالة من تعظيم الموت والدّهر ثمّ تحقيرهما أمام الممدوح يجعل الاستعارة تملك قوّة حجاجيّة تتمثّل في مخالفة السّياق المعهود في التّصوير وخرج بالمتلقّي إلى سياق آخر، يكلّفه باستغلال تصوّراته عن الموت والدّهر لينشئ منها دلالة يفكّ بها رموز هذه الاستعارة.

إذا تشابه سيف الدّولة والسّيف في القطع، فإنّ الممدوح فاق السّيف بأنّه يقطع الأعداء ليصل الإخوان:[2]

وَمَا لِلسَّيْفِ إِلاَّ الْقَطْعُ فِعْلٌ   وَأَنْتَ القَاطِعُ البَرُّ الْوَصُولُ

ويحتجّ المتنبي من خلال هذه الاستعارة بأنّ السّيف الحديدي لم يوجد إلاّ للقطع، وهذا نقص فيه بينما سيف الدّولة وهو السّيف البشريّ لا يقطع من أجل القطع، وإنّما يقطع إذا رأى في القطع صلة.

لقد تعمّدنا الإطالة في باب المدح لنتبيّن كيف تكون حجاجيّة الاستعارة في هذا الشّعر الذي أقبل عليه الممدوحون وتنافسوا على أن يمدحهم المتنبي، لذلك جمع كلّ طاقاته في تميّز مدائحه عن غيرها خاصّة ما كانت من بدر بن عمّار إلى آخر حياته، حيث اعتمد فيها كلّ الأساليب والطّرق المعبّرة عن حبّه للممدوح، وكذا إبرازه شخصاً لا يمكن أن يوصف إلاّ عن طريق شعر كشعر المتنبي، لهذا ألفينا مدحه عن طريق استعمال الاستعارة حجاجاً واضحاً بتقنيات دقيقة، ولكنّه من طرف واحد. وقد راينا اغلب الاوجه التي تحقق بها حجاجيّتها من اعتماد السّلّم الحجاجي نزولاً أو صعوداً، وكذا صوغ الاستعارة على طريقة (فعل أكذا...حتى ب)، ومن طرق حجاجيّة الاستعارة التي رأيناها صوغها على أسلوب التّعليل (لأنّ) وكذا غموضها وتنوّع دلالاتها، وتقابل أطرافها وتضادّها، إلى مزج المحال بالحقيقة حتى يسلّم المتلقّي بالحقيقة التي هي دعوى المتنبي وإنّما يأتي بالخيال

[1] - الدّيوان، ص 192.

[2] - المصدر نفسه، ص 194.

لشغل المتلقّي عن التّشكيك في الدّعوى التي يحملها الخطاب الحقيقيّ. لهذا سوف نختصر القول في العناصر المتبقّية تفادياً للتّكرار وبعداً عن الطّول، وسوف نقتصر على ما يخدم الغرض الذي تسخّر له الاستعارة.

2- استعارات الفخر والشّكوى:

الفخر هو الميدان الذي تطغى فيه الأنا أو النّحن، ولا يتكلّم الشّاعر إلاّ نفسه ومن فخر به، لذا كان الفخر هو مناط الحجاج، فالشّاعر يضع نفسه في أعلى مراتب السّلم الحجاجي، لأنّ التلفظّ بضمير التكلّم يخفي الآخر سواءً أكان التلفّظ ظاهراً أم مخبوءً في الخطاب.[1] أمّا الشّكوى فهي التحدّث عن الأنا بنوع من الانكسار، وفيها يحتجّ لحالته الفريدة ومصائبه العظيمة التي ينوء بحملها كلّ إنسان بل تنوء بها الجبال العظام، ففي صورة تصريحية يشبّه المتنبيّ نفسه بالأسد الذي أتعبه الجوع حتّى خالف طباعه ورضي بالجيفة فالمتنبيّ لا يقبل المعروف من غير أهل المعروف وإنّما قبله مكرها كما يأكل الأسد الجيفة خوف الموت:[2]

غَيْرَ اخْتِيَارٍ قَبِلْتُ بِرَكَ بِي ... والجُوعُ يُرْضِي الأُسْدَ بِالْجِيَفِ

إذا كانت هذه الاستعارة تصريحيّة يشبّه فيها المتنبّي نفسه الاسد، فحجاجيّتها تكمن في كونها تحمل في طياتها حجّة منطقيّة، هي أنّ الأسد يأكل الجيفة إذا خاف على نفسه من الهلاك وهذا لا يخرجه عن كونه أسداً، وكذا المتنبيّ وإن قبل المعروف من الذين لا يرغب في معروفهم فإنّ هذا لا ينقص من كونه المتنبّي وقد اتى بهذه الاستعارة على طريقة القياس التّداوليّ إذا شبّه المتنبيّ نفسه بالأسد الذي رضي بالجيفة من شدّة الجوع فهو هنا يخاطبها لما بينها وبينه من شبه، فيطلب حلفها على أن يكون رزقها على يده لأنّه كثير الطّعن في الأعداء:[3]

أَجَارُكِ يَا أُسْدَ الفَرَادِيسِ مُكْرَمٌ ... فَتَسْكُنَ نَفْسِي أَمْ مُهَانٌ فَمُسْلَمُ
وَرَائِي وَقُدَّامِي عُدَاةٌ كَثِيرَةٌ ... أُحَاذِرُ مِن لِصٍّ وَمِنْكِ وَمِنْهُمُ
فَهَلْ لَكِ فِي حِلْفِي عَلَى مَا أُرِيدُهُ ... فَإِنّي بِأَسْبَابِ المَعِيشَةِ أَعْلَمُ
إِذًا لأَتَاكِ الرِّزْقُ مِنْ كُلِّ وِجْهَةٍ ... وَأَثْرَيْتِ مِمَّا تَغْنَمِينَ وَأَغْنَمُ

في هذه المقطوعة يكلّم المتنبيّ الأسود ويشكو لها كثرة أعداءه ويحاورها على عقد حلف معها، ويطيل في الحوار حتّى يجعل السّامع يتوهّم أنّ فيه تفاهما بين الطّرفين، ممّا يجعله يسلّم أنّ خصالاً كثيرة تجمعه معها.

[1] - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجّيات الخطاب، ص 506.
[2] - الدّيوان، ص46.
[3] - المصدر نفسه، ص96.

وقدر عرض للمتنبي عارض في حياته جعله ضعيفاً؛ إنّه موت جدّته الذي أبكاه وأظلم الدّنيا في عينيه، وقد استعجب النّاس في هذا الرّجل الذي لطالما افتخر بنفسه ورفعها فوق النّاس بل جعلها فوق الزّمان والمكان، كيف له أن يبكي، فيجيبهم:[1]

يَسْتَعْظِمُونَ أُبَيَّاتٍ نَأَمْتُ بِهَا لاَ تَحْسُدَنَّ عَلَى أَنْ يَنْأَمَ الأَسَدُ

فإذا أنَّ الأسدُ فهذا ليس دليلاً على ضعفه، ففعاله وخصاله معروفة لا تخفى على أحد، وهذه هي الحجّة التي اعتمدها المتنبي لإثبات دعواه من أنّ الشّكوى البسيطة والقول اللّين لا يخرجه عن كونه المتنبي راكب الأهوال وكاسر الصّعاب.

وفي قصيدته الغاضبة على أعدائه العاتبة على حبيبه يشبّه نفسه باللّيث، حيث إنّ اللّيث إذا بدت أنيابه فلا يقتضي هذا أنّه يبتسم، بل هو في حالة غضب جمّ وسخط عارم، وكذا المتنبي فإنّه لا يبتسم وإنّما هو السّخط ومقدّمة الانتقام:[2]

وَجَاهِلٍ مَدَّهُ فِي جَهْلِهِ ضَحِكِي حَتَّى أَتَتْهُ يَدٌ فَرَّاسَةٌ وَفَمُ
إِذَا رَأَيْتَ نُيُوبَ اللَّيْثِ بَارِزَةً فَلاَ تَظُنَّنَّ أَنَّ اللَّيْثَ يَبْتَسِمُ

ونفس الطّريقة السّابقة ينتهجها المتنبي في إثبات دعواه، فهو يستدلّ على أن ضحكه الذي كان مع اللذين لا يستحقّونه إنّما هو إبداء للأسنان وليس ضحكاً، لأنّ الأسد قد يبدي أنيابه ليس ضحكاً وإنّما استعداداً للفتك والافتراس.

إنّ الأمطار الطّوفانيّة تسبّب سيولاً جارفة لا تذر أخضراً ولا يابساً إلاّ أتت عليه، لذلك نجد المتنبي يشبّه نفسه بالأتيّ (السّيل) الذي لا يقف شيء في طريقه:[3]

وَأَقْدَمْتُ إِقْدَامَ الأَتِيِّ كَأَنَّ لِي سِوَى مُهْجَتِي أَوْ كَانَ لِي عِنْدَهُمَا وِتْرُ

وهو في هذا الصّورة يدعو المتلقّي إلى تسخير معلوماته عن السّيول وخواصّها، لترتسم له صورة المتنبي وهو سيل جارف هوجه وغضبه يتساءل المتنبي عن الرّيح التي تأخذ الإذن منه في سيرها، كما أنّ الغمام ينزل متى شاء له هو:[4]

1- الدّيوان، ص 136.
2- المصدر نفسه، ص239.
3- المصدر نفسه، ص145.
4- المصدر نفسه، ص 186.

أَعَنْ إِذْنِي تَمُرُّ الرِّيحُ رَهْـــواً وَيَسْرِي كُلَّمَا شِئْتُ الْغَمَامُ؟

في هاتين الاستعارتين يرفع المتنبّي نفسه فوق كلّ الممدوحين الذين مدحهم بالرّيح ومدحهم بالغيث، فهو يعتبر أنّهم يسيرون بإذنه، وقد تقدّم تحليل هذا النّوع من الاستعارات ورأينا أنّ حجاجيّتها تكمن في أنّ المتنبّي يجعل الخوارق تصرّف بإذنه، ليجعل ما دون ذلك مفهوماً مُدركاً مسلّماً به.

كما يحتجّ لكثرة معانديه وحسّاده بالاستعارة التّالية:[1]

عَدُوِّي كُلُّ شَيْءٍ فِيكَ حَتَّى لَخِلْتُ الأُكْمَ مُوغَرَةَ الصُّدُورِ

هذه الاستعارة يجعل فيها الأكم وعي التّلال ذات صدور مليئة غيظاً مشتعلة حنقاً عن الشّاعر، وفي هذا لا شكّ مجال للخيال حيث لا يمكن أن يوجد للتّلّ صدر حتّى يمتلئ غيظاً، ومن هنا يسلك المتنبّي المسلك المعتاد في إثبات دعواه، وهو إذا كانت الجمادات تحسد المتنبّي وتنصب له العداوة فإنّ الحيوان وقبله الإنسان أولّ من ينصب له العداوة. ويظهر هذا من خلال الصّورة المعروفة المتواترة بين النّاس:[2]

فَالْخَيْلُ واللَّيْلُ وَالْبَيْـــدَاءُ تَعْرِفُنِـي وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ

صَحِبْتُ فِي الْفَلَوَاتِ الْوَحْشَ مُنْفَرِداً حَتَّى تَعَجَّبَ مِنِّي الْقُـــورُ وَالأَكَمُ

يجعل المتنبّي هذه الأشياء العظيمة عاقلة وتعرف المتنبّي، ومن الواضح أن الشّاعر لا يقصد المعرفة العامّة وإنّما معرفة قدره العظيم، كما يجعل الوحش صاحباً والقور والأكم شاهدةً، في ظلّ هذا التّكثيف للمستعار له وهو: الخيل، اللّيل، البيداء، السّيف الرّمح، القرطاس، القلم، الوحش، القور، الأكم، هذه الأشياء كلّها استعار لها المتنبّي أوصافاً إنسانيّة، ممّا يفرّع الدّلالة التي يستخرجها من خواص هذه الأشياء، فيجد نفسه في خضمّ معان التي بجرّه إلى الإعجاب بهذا البطل النّادر وهو ما يسعى إليه الشّاعر، وأعظم من هذا الأشياء الدّهر:[3]

وَمَا الدَّهْرُ إِلاَّ مِنْ رُوَاةِ قَصَائِدِي إِذَا قُلْتُ شِعْراً أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدَا

حيث يجعل المتنبّي الدّهر كلّه من نتاج قصائده، كما أنّه منشد وراوٍ لها، وهنا تتحقّق حجاجية الاستعارة عن طريق العلاقة التّالية: النّاس ينشد شعر المتنبّي حتّى الدّهر أصبح راوياً ومنشداً بحيّه وجماده وإنسه وجانّه، فهذه العلاقة تتحقّق بفعل اختراق الشّاعر لعالم الموجودات إلى عالم الغيبيّات، لذا كان لزاماً على المتلقّي أن يبني

---

[1] - الدّيوان، ص 131.
[2] - المصدر نفسه، ص 239.
[3] - المصدر نفسه، ص 265.

حكماً مسبقاً يؤمن به ثمّ يسعى إلى فكّ رموز الخطاب الغامض كما قلنا سابقاً يعتمد المتنبيّ هذه التّقنيّة كثيراً في بناء استعاراته التي تصاغ غالباً في عمليّة استنتاجيّة ذات نتائج حتميّة.

وفي تعبيره الكثير عن أسفاره في سبيل لقاء الممدوح يكرّر وصف الرّاحلة وهول الطّريق وصعوبته وهذا من أجل التّأثير في الممدوح بأمرين؛ أوّلهما حبّه وقدره وشهرته التي دفعت المتنبيّ إلى تكبّد كلّ هذه الأخطار من أجل الوصول إليه، وثاني الأمرين -وهو الأهمّ عند المتنبيّ- فخره بقوّته وتحدّيه للصّعاب التي لا يمكن أن يتحمّلها أحد وكذا الطّرق التي لا يمكن أي يسلكها غيره، ويستعمل لتحقيق هذا استعارات رائعة إلاّ أنّ غالبها يدور في فلك واحد:[1]

كَمْ مَهْمَهٍ قَذَفٍ قَلْبُ الدَّلِيلِ بِـهِ قَلْبُ الْمُحِبِّ قَضَانِي بَعْـدَمَا مَطَلا
عَقَدتُ بِالنَّجْمِ طَرْفِي فِي مَفَـاوِزِهِ وَحُرِّ وَجْهِي بِحَرِّ الشَّمْـسِ إِذْ أَفَلا
أَوْطَأْتُ صُمَّ حَصَاهَا خُفَّ يَعْمُلَةٍ تَغَشْرَمَتْ بِي إِلَيْكَ السَّهْلَ وَالْجَبَلا

وهذه من أبرز اللّوحات التي ترسم طريق المتنبيّ إلى الممدوح، فهو يصوّر الرّاحلة التي كبّدها ما تكبّده هو، ثمّ يجعل طرفه وأشرف ما في الوجه قد عقدها في هذه الصّحاري كما يعقد الزّاد، لا شكّ أنّ هذه الصّورة ستتسلّل إلى قلب الممدوح الذي سيدرك عظمته بعظمة التّصوير الذي أتى به المتنبيّ، وفي هذا التّصوير احتجاج لصبر المتنبيّ، وكذا عظمة الممدوح الذي يستحقّ المعاناة والوصلة إليه.

3- استعارات وصف المعارك:

من الأغراض التي ظهرت فيها حجاجيّة الاستعارة وصف المعارك الذي تميّز به المتنبيّ، حيث يصوّر المعارك تصويراً دقيقاً مستعملاً في ذلك كلّما وقعت عليه عينه، وإن كان وصف المعارك في أغلبه مكمّل للمدح، فهو يمدح الأمير والقائد بتعداد قوّة جيشه وضراوة المعارك التي شهدها، وقد رأينا من هذا في عنصر المديح كيف تقوم الجيوش بافتراس الاعداء دون رحمة ولا هوادة، وكذا الجماجم التي رمى بها الممدوح في الارض والحديد الذي يستعمله الفتك بهم، بقيت لنا بعض الشّواهد التي تصوّر بعض مشاهد القتال وحال الأعداء أثناءه، حيث يستعمل المتنبيّ استعارات غالبها من الطّيور الجارحة، يستعمل المتنبيّ العقاب الذي يتتبّع الممدوح ليسترزق من معاركه ويقتات من ثمرات سيفه ومخلّفات سطوته:[2]

سَحَابٌ مِنَ الْعِقْبَانِ يَزْحَفُ تَحْتَهَا سَحَابٌ إِذَا اسْتَسْقَتْ سَقَتْهَا صَوَارِمُهْ

[1] - الدّيوان، ص 20.

[2] - المصدر نفسه، ص191.

يركّز المتنبيّ في هذه الاستعارة على الطيور التي جُعل قوتها على يد الممدوح، فيشبّه العقبان بالسّحاب لكثرتها، وكذلك يشبّه جيش الممدوح بالسّحاب لكثرته، ولكنّ الغريب أن أحد السّحابين يستسقي الآخر، ويطلب إغاثته وسدّ رمقه، ليتفضّل عليه بالجثث والقتلى التي تتركها صوارمه، إنّ هذا التّركيب غير المعتاد، وهذا الشّحن الدّلالي غير المتوقّع يبعث المتلقّي على التّأمّل والتدبّر في نفسيّة المتنبيّ التي أملت عليه هذا الهول من التّراكيب الغريبة التي ألبست الخطاب ثوباً من الغموض لا يدرك إلاّ بإعمال العقل وتنشيط الفكر، ليخلص في الأخير إلى هول ما وصفه الشّاعر.

أمّا عن الرّيح فاكثر ما نجدها تعبّر عن ملامح الحرب واهوالها، حيث يرسم بها صورا رائعة توحي بعظمة جيش الممدوح والمعارك التي خاضها؛ فمنها أنّ الرّيح في أذن الأعداء تبدو كصوت الجياد الغاضبة و صوت الرّايات المصطكّة، فالرّيح من خوف الأعداء جيش بجياده وراياته:[1]

يَرَوْنَ مِنَ الذُّعْرِ صَوْتَ الرِّيَاحِ صَهِيلَ الجِيَادِ وَخَفْقَ البُنُودْ

وهذه استعارة يبنيها أعداء الممدوح من خوفهم فيجعلون الرّياح جياداً تصهل على رؤوسهم وتبعث الرّعب فيهم، ليتّضح بجلاء موقفهم من الممدوح، فهم في ترقّب دائم لقدومه وإغارته، لنتساءل عن الأهمّ وهو ما فعل الممدوح في هؤلاء القوم حتّى صاروا يفزعون من كلّ شيء يذكّرهم به. إنّ المعارك التي خاضها سيف الدّولة وسجّلها المتنبيّ بأدقّ وصف وأروع تصوير، عظّمت سيف الدّولة أيّما تعظيم ورفعته أيّما رفعة، فالشّاعر يصوّرها في اقوى صورها واشرس اشكالها، كيف لا وهي التي تذر شعر رؤوس الاعداء واوصالهم تلهو بها يد الرّياح، فتذروها عليهم كما تذرو الغبار على وجوههم:[2]

تَحمِلُ الرِّيحُ بَيْنَهُمْ شَعَرَ الْهَا مِ وَتَذْرِي عَلَيْهِمُ الأَوْصَالا

وفي هذه الاستعارة التي تصوّر حال الأعداء شعراً وأوصالاً تذروها الرّياح بين الأرجل لتمثل أمامنا الصّورة في هيئة مرئيّة، تحملنا على التفكّر في ماهية هذا الجيش الذي أحدث هذه المأساة في هذا الجيش لنخلص بالضّرورة إلى عظمته وفتكه، فعظم النّتيجة بعظم السّبب، وسبب هذه المأساة جيش سيف الدّولة، وهذا الذي ترمي إليه النّظريّة الحجاجيّة المعاصرة من الاستعارة ملء الفراغ الذي تركه الشّاعر وقول ما سكت عنه، واستخراج الدّلالات التي لمّح إليها ليصير المتلقّي جزءً هامّاً في عمليّة التّخاطب، فالمتنبيّ على بعد زمانه يستحضر لنا المعارك فنقرؤها ونعيشها كما عاشها ونستخرج الدلالات التي كان يرمي إليها.

[1] - الدّيوان، ص47.

[2] - المصدر نفسه، ص292.

4- استعارات الرّثاء:

أهمّ أسلوب استعمله المتنبي للرثاء وتعزية المصاب ضربُ المثل و إرسال الحكمة والتفكّر بمن مضى، لذا لم يركّز على الاستعارة تركيزاً كبيراً، إلاّ أنّه لا يخلو منها خلوّاً تامّاً، من ذلك ما وصف به الموت بأنّه سارق إلاّ أنّه ليس له رجل ولا يد:[1]

وَمَا ٱلْمَوْتُ إِلاَّ سَارِقٌ دَقَّ شَخْصُهُ يَصُولُ بِلاَ كَفٍّ وَيَسْعَى بِلاَ رِجْلِ

في هذه الاستعارة التي يشبّه فيها الموت بالإنسان السّارق، ولكنّه بلا رجل ولا يد تظهر جليّاً سمة الاستسلام أمام هذا الخطب الجلل والأمر العظيم، وتكمن حجاجيّة هذه الاستعارة في أنّ هذا السّارق يصول ويجول بين النّاس دون أن يقدر عليه أحد، فليس هذا المصاب أوّل الضّحايا. فلا يملك المصاب إلا الصّبر أو البكاء :[2]

حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعْ لِي صِدْقُهُ أَمَلاً شَرِقْتُ بِالدَّمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرَقُ بِي

لقد جعل المتنبي الدّمع يشرق كما يشرق الإنسان، وهذا من حرارة البكاء الذي جعل النّقاد يثيرون حوله كلاماً طويلاً ويتّهمونه بحبّ هذه المرثيّة، وهذا من أبرز الأدلّة على تأثير هذا البيت، حيث نجح المتنبي في إقناع المتلقّي بصدق شعوره وهول حاله عند بلوغه الخبر، و هذا الذي نودّه من الاستعارة، فلو ذكر بكاءه دون استعارة لبدا راثيّاً عاديّاً، أمّا في هذه الحالة فهو يقنعنا بأنّه أفجعُ المصابين بها، كيف لا وهو يظهر العجز أمام الموت، ولا يملك إلا اتهامه بالغدر في استعارة اخرى، فالغدر عادةً من طبائع الإنسان:[3]

غَدَرْتَ يَا مَوْتُ كَمْ أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ بِمَنْ أَصَبْتَ وَكَمْ أَسْكَتَّ مِنْ لَجَبِ

من خلال هذه الاستعارة يظهر الاستسلام الكامل للموت من طرف المتنبي ، فهو القوّة القاهرة التي تفني الأعداد وتخرس الأفواه، من خلال هذه الحقيقة الممزوجة بالاتعارة في الشّطر الأوّل يتكوّن الموقف المتوقّع من طرف المتلقّي، وهو هول الموت، والاستسلام لقضاء اللّه وقدره، وهذه غاية الصّورة في شعر الرّثاء، ولكنّ المتنبي رغم هذا يتساءل كيف وصل الموت إلى أخت سيف الدّولة وقد سلّطه على الأعداء:[4]

وَلَعَمْرِي لَقَدْ شَغَلْتَ ٱلْمَنَايَا بِالأَعَادِي فَكَيْفَ يَطْلُبْنَ شُغْلاَ

[1] - الدّيوان، ص 205.

[2] - المصدر نفسه، ص 307.

[3] - المصدر نفسه، ص ن.

[4] - المصدر نفسه، ص 288.

إنّ المتنبي في هذه الصّورة لا يطعن في قوّة الموت وإنّما يذكّر المعزّى بما فعله في الأعادي، وها هنا مكن الحجاج في هذه الاستعارة، فهو يفتح مجال التأويل حيث نفهم عدّة تأويلات أهمّها: تذكير المعزّى بقوّته ورسالته التي يجب ألاّ تدعه يحزن أو ينكسر، ومن الدّلالات التي يمكن أن تفهم كذلك أنّ الأعداء الذين أبادهم أيضاً لهم أهل وقد اصيبوا بهم كما اصيب باخته، إلى غير ذلك من التاويلات التي تعطي الاستعارة مزّة التفرّع الذي يكسبها طاقتها الحجاجيّة، فهنا عنده تنهمل هذه الدّلالات على المعزّى لا يجد إلاّ أن يسلّم بما دعاه إليه الشّاعر الذي قرّر أنّ الموت رجل خطب هذه المرأة، ولكنه خاطب لا يردّ له طلب:[1]

خِطْبَةٌ لِلْحِمَامِ لَيْسَ لَهَا رَدٌّ وَإِنْ كَانَتِ الْمُسَمَّاةُ ثُكْلاً

يشبّه المتنبي الموت كعادته رجلاً لا يمكن قهره، وهذه المرّة يجعله يخطب يد الميّتة إلى بيت لا ترجع منه إلى أهلها، ويوحي هذا البيت إلى ان الممدوحة ماتت من غير زواج، لذا فالحجّة التي يحتجّ بها المتنبّي لقوّة الموت هي انه لا يغادر صغيراً ولا كبيراً ولا من أتمّ حاجته من الدّنيا ولا من تخطفه دونها، لذا على المتلقّي أن يترقّب هذا الحدث العظيم الذي له ساعة لا يراعي فيها الصّغير والكبير والرّفيع والحقير.

ويعبّر عن لوعته لموت جدّته بحنينه إلى كأس شربت منه، وإلى التراب الذي أوت إليه:[2]

أَحِنُّ إِلى الْكَأْسِ الَّتِي شَرِبَتْ بِهَا وَأَهْوَى لِمَثْوَاهَا التُّرَابَ وَمَا ضَمَّا

تشبيه الموت بالكأس تشبيه عريق في الأدب العربي، إلاّ أنّ المتنبي لم يعبّر عن كثرته وحتميّته، لقد عبّر عن حنينه إليه، وهذا الجديد الذي أضفاه على هذا التّعبير يكسب البيت قوّة حجاجيّة كبيرة، فهو يحتّج لحزنه عليها وشوقه لها بحنينه إلى الموت الذي تخطّفها، وكفى بها حجّة، فلا يتمنّى الموت إلى من يئس من العيش وفقد اللذة من الحياة، ويتبع هذه الاستعارة باستعارة أخرى يتمنّى من خلالها أن يعانق التراب الذي ضمّها، فالتراب على وضاعة جنسه وكثرة وجوده، أصبح في قلب المتنبي بمكانة الجدّة التي ثكلها حيّة ثمّ ذاق لوعة الفراق الذي ليس بعده رجعة وليس منه إياب.

ويعبّر عن عظمة الميّت التي لا تصلها عظمة، من خلال مجموعة من الاستعارات:[3]

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرَى أَنَّ الْكَوَاكِبَ فِي التُّرَابِ تَغُورُ
مَا كُنْتُ آمُلُ قَبْلَ نَعْشِكَ أَنْ أَرَى رَضْوَى عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ تَسِيرُ

---

[1] - الدّيوان، ص 289.
[2] - المصدر نفسه، ص 135.
[3] - المصدر نفسه، ص 60-70.

خَرَجُــوا وَلِكُـــلِّ بَـــاكٍ خَلْفَـهُ   صَعَقَاتُ مُوسَى يَوْمَ دُكَّ الطُّـورُ
وَالشَّمْسُ فِي كَبِدِ السَّمَـاءِ مَرِيضَةٌ   وَالأَرْضُ وَاجِفَةٌ تَكَـــادُ تَمُـــورُ

يجمع المتنبي في هذه المقطوعة طاقات خياليّة واسعة لإثبات عظمة المرثيّ، وذلك من خلال دعاوى يدّعيها؛ فالميّت كوكب في علوّه ونوره، وهو جبل في عظمته وصلابته، كما أنّ النّاس يعرفون منزلة من فقدوا ومكانة من فجعوا وثكلوا، بل الشّمس حزينة والأرض أشدّ حزناً. إنّ هذا الارتقاء في التّصوير من درجة إلى درجة من تشبيه المفقود بالكوكب إلى غير المتوقّع وهو مرض الشمس حزناً ومور الأرض أسىً، وفي هذا ما يدخل المتلقّي في هول من الدّلالات التي تحملها كلّ استعارة، لأنّ الحجج التي قدّمها المتنبي كفيلة بدفع المتلقّي إلى التّسليم بما أراد المتنبي، وهو عظمة الميّت وهول الفاجعة على الدّنيا بأجمعها، وكذا صدق البكاء من طرف الشّاعر.

5- استعارات الغــزل:

رأينا في معظم غزل المتنبي البكاء واللّوعة على طريقة القدماء، كما أنّه يشبّه محبوبته إمّا بالظّباء والمها، وإمّا يعبر عن محاسنها باستعمال النّبات، وهي في معظمها تدور حول أمور ودعاوى أهمّها:

- ادّعاء المتنبي أنّ جمال المحبوبة لا يضاهيه جمال؛
- أنّه يعاني لوعة لا بد ان يعذره المتلقي بها؛
- أنّه خبير بمقاييس الجمال في جسم المرأة.

ويحتجّ لدعاويه هذه من خلال استعارات كثيرة، مبنيّة من الطّبيعة وجسم الإنسان، ففي مقارنة بين نساء البدو والحضر، يجعل المتنبي نساء البدو في قمّة الجمال والاعتدال والكمال، فيشبّههم بالآرام وهي الظباء الخالصة البياض، أمّا نساء المدينة فهن معيز رغم تجمّلهنّ وتنظّفهنّ، فشتّان بين جمال الظّباء ورقّتهن، وقبح المعيز ونتنهنّ:[1]

أَيْـــنَ الْمَعِيـزُ مِـنَ الآرَامِ نَـــاظِرَةً   وَغَيْرَ نَـــاظِرَةٍ فِي الْحُسْنِ وَالطِّيبِ
أَفْــدِي ظِبَاءَ فَلاَةٍ مَا عَرَفْــنَ بِهَــا   مَضْغَ الْكَلاَمِ وَلاَ صَبْغَ الْحَوَاجِبِ

يعقد المتنبي هذه المقارنة الاستعاريّة على طريقة علماء الكلام، في عرض الآراء وتفنيدها، فهو ينتصر للجمال الطّبيعيّ البعيد عن كلّ تزييف وتكلّف، ويحتجّ لهذه الدّعوى بأنّ نساء البدو ظباء لم يشبْهنّ شائب، بينما نساء الحضر معيز لا يحسنّ مشياً وليس لهنّ صلة بالرقّة والجمال. إنّ المتنبي يضع المتلقّي بين صورتين؛ صورة حيوان

---

[1] - الدّيوان، ص 318.

أليف ولكنّه قبيح المنظر نتن الرّائحة، وبين حيوان برّي جميل المنظر حسن الهيئة رقيق المشية، ليترك له الاختيار حسب انطباعه عن كلّ حيوان.

ومن الصّور التي عبرّ عنها بالدّم قتله من طرف الغواني بنظراتهنّ، وليس قتل رحمة بل هو إراقة دم دون شفقة:[1]

فَمَا أَمْرُ بِرَسْمٍ لا أُسَائِلُهُ   وَلاَ أَمُرُّ بِذَاتِ خِمَارٍ لا تُرِيقُ دَمِي

يشبّه المتنبيّ فعل الغواني به كفعل السّيوف التي تريق الدّماء، إنّ الشّاعر يعبرّ في هذا البيت عن مدى تأثّره بكلّ امرأة، فهو يرى أنّه هدفٌ لكلّ عيون ورميّة لكلّ جفون، لينقل إلينا صورته وهو مضرّج بجراحه مخضّب بدمائه، لينتهي بنا الحال إلى تكوين موقف من هذا الشّاعر الولع بالنّساء دون أن ينال منهنّ ما يريد من الوصل، ثمّ يحدّد الآلة التي يمتلكها النّساء فيرقن دم الشّاعر إنّها سهام الجفون التي لا تخطئ من رمته، ولا ترحم من أصابته:[2]

إِنَّ التِي سَفَكَتْ دَمِي بِجُفُونِهَا   لَمْ تَدْرِ أَنَّ دَمِي الذِي تَتَقَلَّدُ

يحتجّ المتنبيّ لكلّ دماءه التي أريقت منه بسبب النّساء بجمال جفونهنّ وسحر عيونهنّ، وفي هذا البيت يعبّر عن قسوة هذه المحبوبة التي لا تقتل برحمة، وإنمّا تسفك الدّماء سفكاً، ولكنّ المتنبيّ يرى أنّ فعلها هذا مضرّ لأنّها تبادله نفس الشّعور حتىّ اختلطت دماؤهما. إنّ الجفون التي استجابت لدعوة القلب تصبح آلة البكاء، فها هو يصف محبوبته وصفاً دقيقاً عند افتراقهما، فخدودها التي كانت حمراء مثل الشّقائق وهي أزهار حمر الألوان، وانقلبت من شدّة البكاء صفراء شاحبة كأزهار البهار الصّفراء:[3]

وَقَدْ صَارَتِ الأَجْفَانُ قَرْحَى مِنَ الْبُكَا   وَصَارَتْ بَهَاراً فِي الْخُدُودِ الشَّقَائِقُ

ينقل لنا المتنبيّ حالة من حالات الفراق وفعلة من أفعاله بالعشّاق، هؤلاء الذين لطالما رماهم بالبعاد و أوهنهم بالشّوق وقتلهم بالذكريات، فالخدود التي تغنّى بها الشّاعر و تغزّل بحمرتها وبنورها، صار يتحسّر عليها لمّا أصابها، وفي هذه الصّورة يبيّن المتنبيّ أنّ هذه المرأة لا تريد مفارقته، ولا تقوى على تركه، لدرجة أنّ خدودها فقدت ماءها وبسمتها حتىّ صارت كالبهار المعروف بصفرته.

---

[1] - المدوّنة، ص 34.

[2] - المصدر نفسه، ص42.

[3] - المصدر نفسه، ص 64.

ممّا أولع به الشّعراء واعتبروه من مقاييس الجمال الأسنان التي ألهمتهم ببياضها و تناسقها، والمتنبي هنا على سنّة الشّعراء سائر، وبثغر محبوبته حائر، فنجده يعبّر عن جمالها وفتنة ثغرها بتشبيه أسنانها بالدّر، وتشبيه قلائدها بمبسمها:[1]

وَيَبْسِمْنَ عَنْ دُرٍّ تَقَلَّدْنَ مِثْلَهُ كَأَنَّ التَّرَاقِي وُشِّحَتْ بِالْمَبَاسِمِ

إنّ المتنبي من خلال هذا الوصف المبهر والتّعبير المشحون بالإعجاب ينقل إلى المتلقّي صورة المرأة التي يحبّها ويأسى لاجلها، فهو يحتجّ لجمالها بتشبيه اسنانها بالحليّ الذي تلبسه، ثم يعكس الصّورة فيشبّه الحلي بفم المحبوبة، فترتسم صورتها في ذهن المتلقّي فلا يلوم الشّاعر عن هيامه وبكائه. ثم يرتفع بالتّصوير إلى اللا متوقّع فيرسم مشهداً ثمّ ينهيه على خلاف ما رسم، فلمّا جعل الأسنان في كثير من المواضع برداً، رسم هذه الصّورة الفريدة، فنفسه ملتهبة بالشّوق إليها، تتوقّع أن يذيب ذلك البرد بلهيبه، إلاّ أنّه يكسر أفق القراءة وينهي المشهد بذوبانه هو، ليتقرّر مدى جمال هذا الفم ومدى ذوبان الشّاعر من الجمال الخارق والرّيق الحارق، والدّلالة الاخرى هي انه ذاب من لهيبه وحرّ شوقه فلم يصل إليها لينتهي المشهد نهاية ماساويّة:[2]

وَيَبْسِمْنَ عَنْ بَرَدٍ خَشِيتُ أُذِيبُهُ مِنْ حَرِّ أَنْفَاسِي فَكُنْتُ الذَّائِبَا

6- استعارات الهجـــــاء:

لم يشغل المتنبي نفسه بالهجاء ولم يتّخذه مذهباً إلاّ ما اضطر إليه، غير أنّه أبدع فيه إبداعَ من اتّخذوه مذهباً، فقد رسم عن من هجاهم صوراً خالدة لا تمحوها الأيّام ولا تنسيها السّنين، فمن صوره العجيبة في الهجاء ما لفح به كافور الذي يعتبر أسوأ النّاس حظّاً في مدحه وهجائه:[3]

وَشِعْرٍ مَدَحْتُ بِهِ الْكَرْكَدَنَّ بَيْنَ الْقَرِيضِ وَبَيْنَ الرُّقَى

يشبّه المتنبّي كافورا بهذا الحيوان العظيم القبيح الذي لا نفع فيه، ويعتبر ان كلّ شعر مدحه به بمثابة الرّقية "أرقيه به وأحتال لأجلب المال"[4]، ويشبّهه بابن آوى في لؤمه:[5]

وَلَمَّا أَنْ هَجَوْتُ رَأَيْتُ عِيَّاً مَقَالِي لِابْنِ آوَى يَا لَئِيمُ

1- الدّيوان، ص 159.

2- المصدر نفسه، ص 88.

3- المصدر نفسه، ص 360.

4- عبد الرّحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبّي، ج1، ص 123.

5- الدّيوان، ص 354.

في هذه الاستعارة يرى المتنبي أنّه قد هجا هذا الرّجل كثيراً، ولكنّه أدرك في الأخير أنّ النّاس تعرف قبحه، وتدرك ضعته، لذا فهجاؤه الذي هجاه به إنّما هو تعب في أمر معلوم وتحصيل حاصل، ويحتجّ لهذه الدّعوى بأنّ هذا المهجوّ يشبه بن آوى هذا الحيوان الذي لا تخفى طبائعه على النّاس.

ويشبّه رجلاً آخر كتب له خلود هجائه بعدّة أشياء توحي في معظمها بقلّة الشّأن و ضعة القيمة:[1]

قَالُوا لَنَا مَاتَ إِسْحَاقُ فَقُلْتُ لَهُمْ   هَذَا الدَّوَاءُ يَشْفِي مِنَ الْحُمْقِ

... مَا زِلْتُ أَعْرِفُهُ قِرْداً بِلَا ذَنَبٍ   خِلْواً مِنَ الْبَأْسِ مَمْلُوءاً مِنَ النَّزَقِ

فَسَائِلُوا قَاتِلِيهِ كَيْفَ مَاتَ لَهُمْ   مَوْتاً مِنَ الضَّرْبِ أَمْ مَوْتاً مِنَ الْفَرَقِ

وَأَيْنَ مَوْقِعُ حَدِّ السَّيْفِ مِنْ شَبَحٍ   بِغَيْرِ جِسْمٍ وَلَا رَأْسٍ وَلَا عُنُقِ

رتّب المتنبي التّصوير في هذه القصيدة ترتيباً منطقيّاً فهو يبرّر ما قاله في البيت الأوّل من أنّ خبر وفاة هذا المهجوّ يدخل السّرور في القلوب لدرجة أنّه يشفي الحمقى من حمقهم الذي أعيا الأطباء وأعجز الحكماء، ويشرع في الاحتجاج لهذا الموقف بحجج كثيرة كتشبيهه بالقرد من خوفه وقلّة ثباته، وضعف نفسه، وخلوّه من الشّجاعة وامتلاءه بالكذب، كما أنّه علّم عبيده الخيانة فانقلبوا عليه، لهذا شدّد المتنبي في تصوّره عن هذه المهجوّ فاعتقد أنّه مات من خوف عبيده ولم يمت من ضربات سيوفهم، وكيف للسّيف أن يصيب عدماً ويسيل الدّم من جسم بلا روح، هذه الأوصاف كلّها بمثابة الأدلّة القاطعة التي تجعل من موت هذا الرّجل حدثاً تستريح منه البلاد والعباد.

و يهجو قوماً بجهلهم و خسّة منزلتهم على الأرض وقلّة قيمتهم:[2]

أَمَاتَكُمْ مِنْ قَبْلِ مَوْتِكُمُ الْجَهْلُ   وَجَرَّكُمْ مِنْ خِفَّةٍ بِكُمُ النَّمْلُ

يشبّه المتنبي الجهل بالدّاء القاتل الذي إذا أصاب جسداً حكم عليه بالفناء، فهؤلاء القوم الذين هجوا شاعرنا حكم عليهم المتنبي بالنّسيان من الحياة حيث يعيشون فيها وهم في حكم الأموات من قلّة ذكرهم وانعدام منفعتهم، لدرجة انهم لا يملكون حيلة امام جرّ النمل لهم، المتنبي يستعمل حجّة عقليّة معلومة بين النّاس، فكم من ناس طواهم الموت إلاّ أنّ ذكرهم بين النّاس لا ينقطع ولا يفتر، وكثير من النّاس يعيشون في هذه الحياة دون ذكر، فكانهم دفنوا في اجسادهم وقبروا في ثيابهم وتلاشوا في جهلهم.

---

[1]- الدّيوان، ص 175.

[2]- المصدر نفسه، ص 156.

كان هذا التحليل لدور الاستعارة في الاحتجاج للدّعاوى والمواقف التي تبنّاها المتنبيّ في النّاس والحياة والموت، وقد ركّزنا على المديح والفخر لأنّهما مناط الحجاج، ففيهما تتجلّى قوّة الدّفاع عن الممدوح أو نصرة الأنا، وقد رأينا كيف أنّ الشّاعر يبني استعاراته بناءً عجيباً على طريقة إثبات المستعار له بدليل المستعار منه إلّا في القليل النّادر من الاستعارات المبتذلة المنتشرة بين النّاس والتي في أغلبها لا تعدو فنّ الغزل، وسبب هذا أنّ المتنبيّ لم ينشغل بالغزل انشغالاً كبيراً، فهو أتى به لافتتاح قصائده على الطريقة العربيّة الأصيلة من بكاء طلل وندب حبيب، فلم يجهد نفسه في الغزل ليبرز طاقاته الحجاجيّة والعقليّة والمنطقيّة التي صبّها على المدح والفخر، لا سيما وأنّ المدح في عصره صار من أصعب الصّنائع وأشدّ الحرف لكثرة المتكسّبين والأمراء الجزلين، أمّا الهجاء فخير دليل على عدم اهتمام المتنبيّ به همّته العاليّة ونفسه الأبيّة التي لا تنظر تحتها ولا تلتفت خلفها، وإنّما همّها فيمن سبقوها لتسبقهم، أو تكون منهم.

ننتهي بعد هذا العرض النّظري الذي تلاه فصل تطبيقي إلى نتائج تثبت أهمّية الاستعارة في كلّ خطاب، لاسيما الخطاب الشّعريّ الذي تعتبر الخاصيّة المميّزة له، ويمكن تلخيص نتائج البحث في النّقاط التّاليّة:

-الشّعر العربيّ بصفة عامّة ميدان خصب للحجاج وآلياته، ممّا يجعله مجالاً ثريّاً للدّراسات الحجاجيّة المعاصرة، وها هنا نربط العلاقة بين الشّعر القديم والنّظريات اللّغويّة المعاصرة.

- احتفت سائر العلوم اللغويّة بالاستعارة واعتبرتها ذات اثر عظيم في تقوية الخطاب، وإمداده بالتّفرّع الذي يمكّن المتلقّي من المشاركة في الخطاب.

- قضيّة حجاجيّة الاستعارة ضاربة في التّاريخ، ويمكن التّأصيل لها مع بداية الفكر الإنساني، و أبرز دليل على ذلك أرسطو، ثمّ تلاه البلاغيّون العرب الذين استوت عندهم ملامح النّظريّة الحجاجيّة للاستعارة.

- قفز الجرجاني والسّكاكي بالاستعارة قفزة متجاوزة لزمانها، لتحقق كلّ ما ترجوه النّظرية الحجاجيّة المعاصرة من الاستعارة، وذلك من خلال مفهومي الادّعاء، ثمّ الجامع بين الطّرفين الذي يجعل المتلقّي يسعى إلى فكّ رموز العلاقة الاستعاريّة.

- أظهر البحث حاجة الفلسفة إلى الاستعارة التي اعتبرتها من مميّزات الخطاب الفلسفي الذي يتوسّل في كثير من الأحيان بالأساليب البلاغيّة المتنوّعة التي تمدّ الخطاب الفلسفيّ بالقوّة والتنوّع.

تعدّت أهمّية الاستعارة البلاغة إلى الفلسفة والنّقد والسّياسة والصّحافة، بل حتّى بعض العلوم التّجريبيّة كالطّبيعيّة والفيزيائيّة وغيرها.

يمثّل ديوان المتنبيّ صورة معبّرة عن سائر الشّعر العربيّ، وذلك في التّنويع في بناء الاستعارة، وكذا ربط الحسّيّ بالخياليّ، ممّا يجعل الاستعارة حلقة وصل بين واقع الشّاعر وخيال المتلقّي.

- ترجمة الاستعارة بدقّة فلسفة المتنبّي في الحياة والموت والنّاس والكون وسائر الكائنات، حيث عبّرت عن نفسه الثّائرة العاشقة للقوّة والمبغضة للضّعف والهوان، فاتّكأ على كلّ ما في محيطه لتصوير صراعات نفسه، وكذا صراعه مع الأعداء والحاقدين.

استعارات المتنبيّ تنبض بالقوّة والتّأثير بإبداعها، وجدّتها، خاصّة ما كان منها في المدائح ووصف المعارك التي حضر أغلبها، ممّا يجعلنا نرى الخصوصيّة البارزة لهذه الاستعارات، خاصّة عند جمعه بين الشّجاعة التي تحقّق النّصر والغنائم، والكرم الذي يبيد المال كإبادة الأعداء.

-يظهر المتنبيّ في بناء استعاراته وسائر شعره متحدّياً للّغويّين والنّقاد، ممّا يجعلنا نميّز بين متلقّي شعره، إمّا مخصوصون بشعره مدحاً أو ذمّاً، ثمّ النّقاد والبلاغيّون الذين قام بينهم الخصام إلى اليوم، ثمّ يتّسع فضاء التّلقّي لشعر المتنبيّ في العرب والعجم.

- تحقّق الاستعارة في ديوان المتنبيّ حجاجيّتها بطرق عديدة، كالسّلّم الحجاجي، أو على طريقة علاقة التّعدّي (أ..حتىّ ب) أو على طريقة التّعليل (لأنّ) وإمّا بفتح المجال للتّاويلات المتعددة التي بجعل المتلقي في غربة أمام النّص ينهيها بالاستسلام لدى المتنبيّ، إلى غير ذلك من الأساليب التي رأيناها في ثنايا التّطبيق.

- اختلفت الاستعارات باختلاف الأغراض الشّعريّة هذا الاختلاف الذي أدّى إلى تباين القوّة التّأثيريّة والإقناعيّة للاستعارة، فأقواها ما كان في المدح الذي هو مناط الحجاج، فالمتنبيّ يحتجّ لصفات الكمال التي تتا ز ا المدوح، وكذا استعارات الفخر الذي يحتّج فيه الشّاعر لنفسه، والمتنبيّ يضع نفسه فوق مرتبة لا يبلغها إنس ولا جانّ، ثمّ استعارات وصف المعارك التي صارت أغنية كلّ عربيّ غيور على عروبته، ثمّ تأتي استعارات الرّثاء التي يرى فيها المتنبيّ الميّت شخصاً يحقّ عليه الحزن ويجب عليه البكاء، وأخيراً الغزل والهجاء اللذان لم يحتف بهما الشّاعر احتفاءً كبيرا، لأنهما بعيدان عن طريقه، شاذان عن مسلكه.

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، دار الفجر الإسلامي، دمشق، ط6، 1404هـ.

المصادر:

1)أحمد بن عليّ بن شرف، نغمة الأغاني في عشرة الإخوان، ضمن مجموعة متون في الآداب والرّقــائق، دار المستقبل، ط1، القــاهرة 2005.

2)حازم القرطاجنيّ ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت 1986.

3)زكريّا بن محمّد القزويني، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**،تحقيق: أسعد فارس، دار طلاس، دمشق1992.

3)السّكّـــاكي، **مفتـــاح العلوم**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، د ت.

5) ضياء الدّين ابن الأثير،**المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة النّهضة، مصر1959.

6)أبو الطّيب المتنبيّ ، **الديوان**، تقديم وشرح، محمّد راجي كنّاس، كتابنا للنّشر، لبنان، د ت.

7)عبد الرّحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنّبي**، مكتبة نزار الباز، المملكة العربيّة السّعوديّة2002.

8)عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدّة، ط1، المملكة العربيّة السّعوديّة 1991.

9) عبد القـــاهر الجرجـاني، **دلائل الإعجاز**، دار المدني ، ط3، القاهرة 1992.

10) أبو عمر الجاحظ، **البيان والتّبيين**، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، دت،.

11) أبو عمرو الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة البابي، ط2، مصر1965.

12) كمال الدّين الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، تحقيق: أسعد فارس، دار طلاس، دمشق1992.

13) المسعودي، **مروج الذّهب ومعادن الجوهر**، ط4، تحقيق: شارل بلاّ، بيروت1973.

14) أبو هلال العسكري ، **كتاب الصّناعتين** ،تحقيق: محمّد علي البجاوي و محمّد أبـو الفضل إبـراهيم ، منشـورات المكتبة العصرية، ط3، بيروت 1986.

15) أبو الوليد الباجي، **المنهاج في ترتيب الحجاج**، تحقيق عبد المجيد التركي، دار الغرب الإســـلامي، ط2، بيروت 1987.

ب- المراجع:

1- المرجع العربيّة:

1) إبراهيم خليل،الأسلوبيّة ونظريّة النّصّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت1997.

2) أحمد مختـــار عمر، **علم الدّلالة**، عـــالم الكتب، ط4، القـــاهرة1993.

3) أحمد الطّريسي، **النّص الشعري بين الرّؤية البيانية والرؤية الإشارية** الدّار المصرية السّعودية، القاهرة2004.

4) أحمد الشّايب، **أصول النّقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة 1973،

5) أحمد الصّاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث، اللّغويّين والنّقاد والبلاغيّين**، منشأة المعارف، الإسكندريّة- مصر1999.

6) حنّا الفـــاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، ط12، لبنان 1987.

7) أمين الخـــــولي، **فنّ القول**، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة1996.

8)أبو بكر العزّاوي، **اللّغة والحجاج** ، العمدة في الطّبع ، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2006.

9) تامر سلّوم، نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي، دار الحوار، ط1اللاّ ذقيّة-سوريا 1983.

10) جابر عصفور، مفهوم الشّعر، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة1978.

11) جابر عصفور، **الصورة الفنيّة في التّراث النّقي والبلاغي عند العرب**، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت 2003.

12) حافظ إسماعيلي علويّ، **الحجاج مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، الأردن2010.

13) حسن خالفي، **البلاغة وتحليل الخطاب**، دار الفارابي، ط1، بيروت-لبنان 2011.

14) حمّادي صمود، **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، ، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط/، دت.

15) سامية الدّريدي، **الحجاج في الشّعر العربي القديم من الجاهلية حتّى القرن الثّاني للهجرة، بنيته وأساليبه**، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2008.

16) صابر الحبّاشة ، **التداولية والحجاج** ،مداخل ونصوص، صفحات للّنشر، ط1، سوريا 2009.

17) طه عبد الرحمن، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب2002.

18) طه عبد الرّحمن، **اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي**، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب1998.

19) طه عبد الرّحمان، **تجديد المنهج في تقويم التّراث**، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب1994.

20) عاطف جودة نصر، **الخيال مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصريّة للكتاب، ط1، القاهرة 1984.

21) عبد الهادي بن ظافر الشّهري، **استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغويّة تداوليّة–** دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان2004.

22) عبد السلام عشير ، **عندما نتواصل نغيّر (مقاربة تداولية معرفية لآليات الحجاج)**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب2006.

23) عبد الرّحمن حبنّكة الميداني، **البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها**، ج1، الدّار الشّامية، ط1، بيروت 1996.

24) عمارة ناصر،**الفلسفة والبلاغة(مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي)**، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت_لبنان 2009.

25) عمر أوكان، **اللّغة والخطاب**، إفريقيا الشّرق، المغرب2001.

26) محمّد الأمين الشّنقيطي، **منع جواز المجاز في المنزّل للتعبّد والإعجاز**، دار الحديث، القاهرة2004.

27) محمّد الأمين الطّلبة، **الحجاج في البلاغة المعاصرة –بحث في بلاغة النّقد المعاصر–**، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، لبنان 2008.

28) محمّد خطّابي، **لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب 2006.

29) محمّد الدّسوقي، **البنية التكوينيّة للصّورة الفنيّة**، دار العلم والإيمان، مصر2009.

30) محمّد الطّرابلسي، **مصادر التّصوير في شعر ابن زيدون**، مركز الدّراسات والأبحاث الاقتصاديّة والاجتماعيّة، تونس1979.

31)محمّد كريم الكوّاز، **البلاغة والنّقد -النّشأة والتّطوّر**، دار الإنتشار العربي، ط1، بيروت- لبنان 2006.

32) مصطفى ناصف، **اللّغة والبلاغة والميلاد الجديد**، دار سعاد الصّباح، ط1، الكويت 1992.

33) سمير أحمد معلوف، **حيويّة اللّغة بين الحقيقة والمجاز** منشورات إتّحاد الكتّاب العرب1996.

34) قصي الحسين ، **النقّد الأدبي ومدارسه عند العرب**، دار ومكتبة الهلال، بيروت2010.

35) نبيل حدّاد و محمّد درابسة، **تداخل الأجناس الأدبيّة**، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2009.

2-المراجع الأجنبيّة المترجمة إلى العربيّة:

1) بول ريكور، **صراع التّأويلات**، ترجمة: منذر عيّاشي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت2005.

2) جورج لايكوف، مارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار طوبقال، ط1، المغرب 1996.

3) جون كوهن، **بنية لغة الشّعر**، تر:محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب1986.

4) فريدريك نيتشه، **ما وراء الخير والنّشر**، ترجمة: جزيلا فالور حجّار،ط1، بيروت 1995.

ج- المجلاّت:

1) مجلّة عالم الفكـــر،الكويت، العـــدد 02 ، المجلّد 40، أكتـوبر-ديسمبر 2011.

2) مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد100-101، بيروت، 1993.

3) مجلّة العرب والفكر العالمي، العددان: 13-14، ربيع 1991.

4) مجلّة المنـــاظرة، المغرب، العـــدد4، ماي، 1991.

5) مجلّة نـــوافذ، العـــدد 31، مارس 2005.

الفهـــــــرس

العنصر...الصّفحة

الفهرس